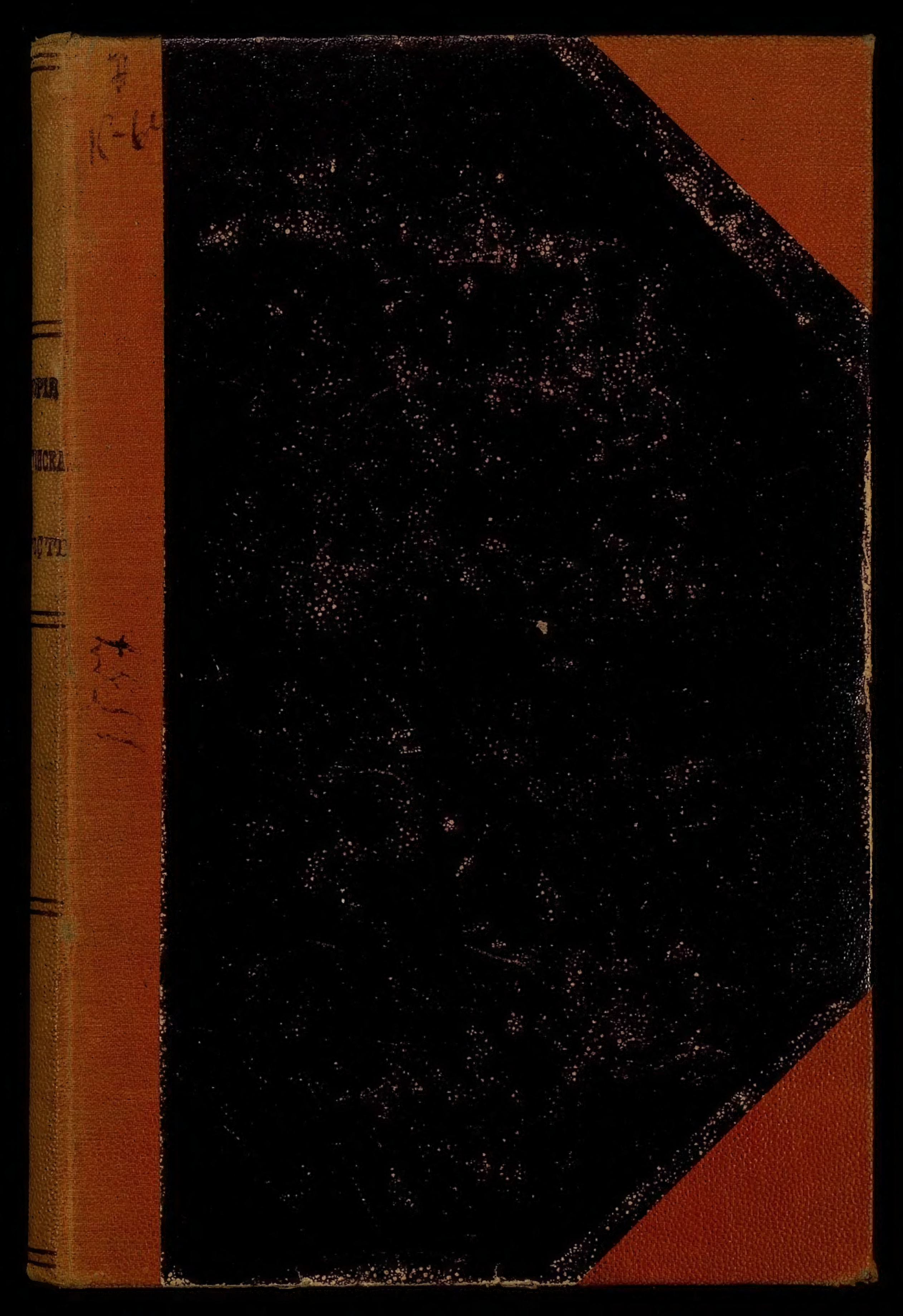
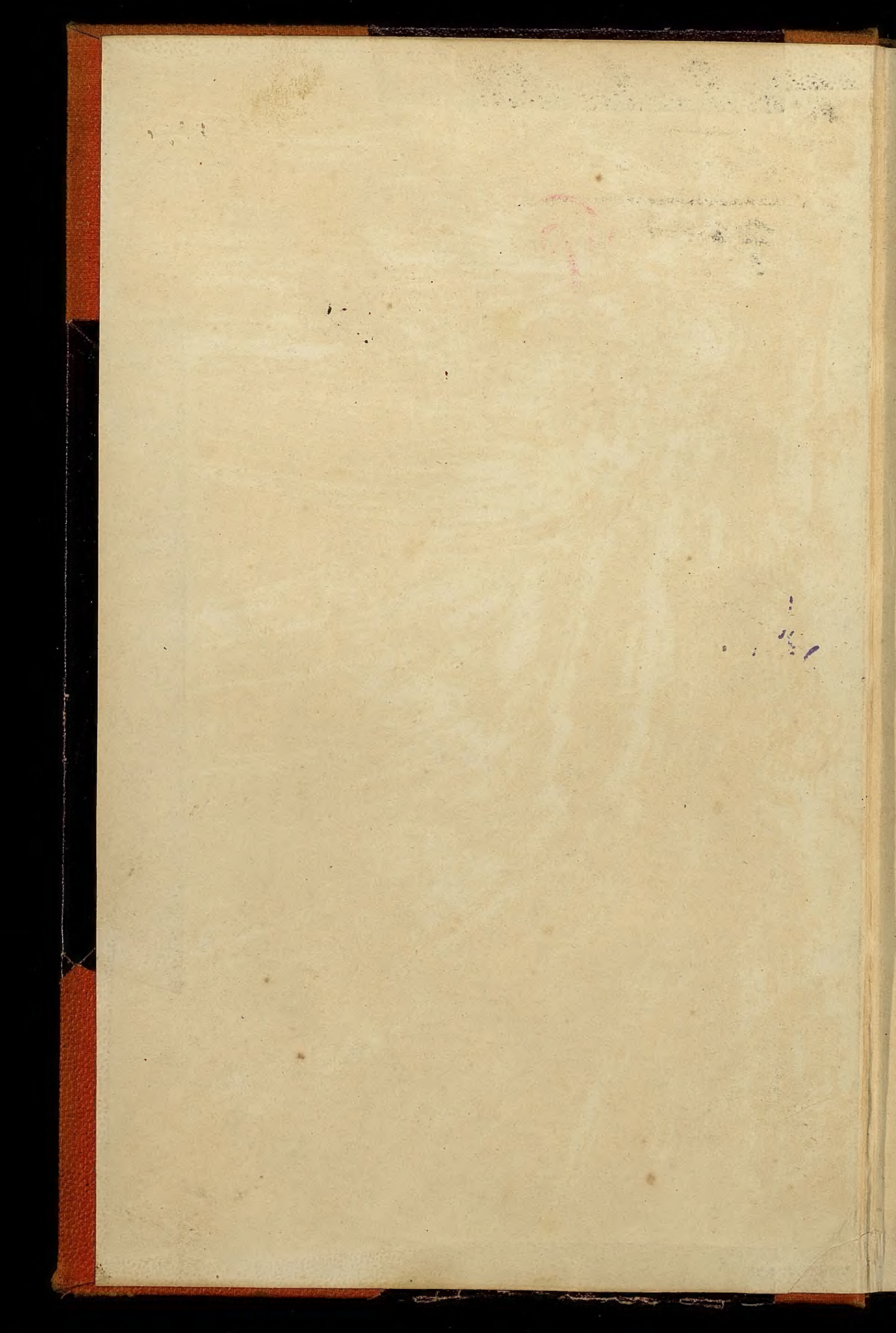




# ИСТОРІЯ ВИЗАНТІЙСКАГО ИСКУССТВА И ИКОНОГРАФІИ ПО МИНІАТЮРАМЪ ГРЕЧЕСКИХЪ РУКОПИСЕЙ

Н. КОНДАКОВА

---

Изъ XXI тома Записокъ Императорскаго Новороссійскаго Университета.

ОДЕССА.
ПЕЧАТ. ВЪ ТИП. УЛЬРИХА И ШУЛЬЦЕ, ВЪ КРАСНОМЪ ПЕРЕУЛКѢ, ДОМЪ № 3.
1876.

Печатано по опредѣленію совѣта Императорскаго Новороссійскаго Университета. Ректоръ *Ѳ. Леонтовичъ.*

# ОГЛАВЛЕНІЕ.




# ИСТОРІЯ

## византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ рукописей.

---

Историческое значеніе византійскихъ миніатюръ или раскрашенныхъ рисунковъ въ греческихъ рукописяхъ указывается уже тѣмъ, что самая наука исторіи византійскаго искусства доселѣ обусловливается и наполняется преимущественно общими выводами изъ анализа лицевыхъ или украшенныхъ миніатюрами рукописей, въ хронологической послѣдовательности ихъ, начиная съ IV и V вѣка и кончая паденіемъ Византійской Имперіи. На этихъ выводахъ основываются не только спеціальныя изслѣдованія, но и общія руководства по исторіи живописи и искусства. Значитъ ли это, что византійское искусство мало произвело на свѣтъ по другимъ родамъ художественныхъ произведеній? Но обширныя и монументальныя мозаики византійскихъ церквей Равенны, Константинополя, Солуни, Венеціи, городовъ южной Италіи и Сициліи, несомнѣнно, должны были стоять во главѣ историческаго движенія этого искусства. Изящныя работы на слоновой кости въ древнѣйшую эпоху Византіи, разнообразныя металлическія производства и неподражаемыя эмали впослѣдствіи, вмѣстѣ съ шитыми тканями были тѣми художественными произведеніями Византіи, по которымъ Западъ цѣнилъ и судилъ всегда ея искусство. Правда, между мозаиками Равенны и Ѳессалоники съ одной стороны и мозаиками Венеціи и Италіи съ другой есть промежутокъ въ пять вѣковъ, для котораго совершенно отсутствуютъ памятники подобнаго монументальнаго рода; и многое ли мы имѣемъ отъ другихъ византійскихъ производствъ ранѣе X вѣка? Между тѣмъ

исторія византійской миніатюры представляетъ серію памятниковъ однородныхъ, идущую на значительномъ пространствѣ времени, и какъ мы постараемся показать, — непрерывно съ древнѣйшихъ временъ существованія византійскаго искусства и до послѣднихъ дней Византійской Имперіи. Вотъ почему византійскія миніатюры не должны быть разсматриваемы лишь въ томъ несущественномъ для ихъ исторіи и случайномъ видѣ, какой онѣ имѣютъ, какъ наглядная иллюстрація различныхъ рукописей, въ формѣ исторіи иллюстрированныхъ манускриптовъ, какъ этотъ вопросъ поставленъ напр. даже Лабартомъ, Ваагеномъ, но какъ независимый и важный отдѣлъ самостоятельнаго художественнаго движенія, только примкнувшаго къ письменности, по требованіямъ времени. Ибо съ библіографической точки зрѣнія на миніатюры манускриптъ, украшенный хотя бы и самымъ дюжиннымъ изображеніемъ историческаго лица, цѣнится болѣе чѣмъ рукопись, полная оригинальныхъ по содержанію и изящныхъ миніатюръ. Напротивъ того, изслѣдованіе исторіи миніатюры, пользуясь подобными библіографическими данными, какъ драгоцѣнными указаніями и важнѣйшимъ пособіемъ въ вопросѣ о датахъ рукописей, должно главною своею цѣлью поставить общую характеристику искусства и его направленій. Извѣстно также, что общій взглядъ на миніатюру и ея исторію приписываетъ этому виду художественныхъ произведеній характеръ субъективный, исключительный, поэтому—чуждый общенароднаго значенія. И въ самомъ дѣлѣ, если мозаика, эмали, металлическія вещи дѣлаются въ мастерскихъ цѣлою группою мастеровъ и ихъ учениками и исполняются при томъ по заказу и въ большихъ центрахъ духовной жизни, то очевидно, что въ подобномъ монументальномъ произведеніи мы должны видѣть работу общую, произведеніе типическое, характеръ общенародный. Напротивъ того, миніатюры, исполняемыя въ монастырѣ однимъ досужимъ каллиграфомъ—монахомъ для украшенія рукописи богослужебной или духовно поучительной, должны бы были быть проникнуты тѣмъ характеромъ личнаго, своеобразнаго вымысла, который уничтожаетъ въ изслѣдователѣ надежду найти настоящій объективный историческій матеріалъ. Но даже, не выходя за пре-

дѣлы собственной исторіи византійской миніатюры, мы можемъ въ настоящее время положительно утверждать, что такой взглядъ на памятники искусства есть остатокъ отжившихъ эстетическихъ теорій и не можетъ имѣть мѣста въ исторической наукѣ. Какъ живописныя украшенія греческой посуды оказываются нынѣ важнѣйшимъ источникомъ для познанія народной религіи Грековъ, какъ фресковыя росписи погребальныхъ камеръ Этрусковъ и ихъ гробничная утварь содержатъ въ себѣ все ихъ искусство, такъ и византійская миніатюра была самостоятельною и характерною сферою, которая имѣла свою внутреннюю исторію. Есть эпохи такого процвѣтанія искусства, когда оно проявляется въ колоссальныхъ идолахъ Фидія, какъ бы стягивая всѣ свои силы въ одинъ фокусъ, и есть періоды разложенія, дробленія этого идеала, когда искусство проявляется въ мелочныхъ, домашнихъ подѣлкахъ или даже механическомъ воспроизведеніи идеаловъ.

Если, поэтому, историческая важность миніатюръ доказывается апріорнымъ положеніемъ, то объективность ихъ—тѣмъ фактомъ ихъ происхожденія, что всѣ миніатюры рукописей возникали не случайно, но какъ начало и развитіе извѣстныхъ *основныхъ редакцій*, и потому составляютъ непреложно общенародное явленіе въ искусствѣ. Въ самомъ дѣлѣ, всякому разсматривавшему лицевыя греческія Евангелія должно было приходить въ голову, что поразительное сходство ихъ изображеній не можетъ быть случайное. А между тѣмъ подобное сходство простирается не на одни изображенія Евангелистовъ, но и на тѣ многочисленныя иллюстраціи, которыя пестрятъ собою текстъ иныхъ списковъ Евангелія; многіе замѣтили, далѣе, подобнаго рода сходство въ минологіяхъ, рисунки которыхъ необходимо повторяются; еще болѣе въ рукописныхъ толкованіяхъ на книгу Іова и различныхъ сборникахъ сочиненій Отцевъ церкви. Извѣстно, что мы владѣемъ въ одно и тоже время оригиналами и непосредственными копіями подобныхъ лицевыхъ рукописей: кодексъ Космы Индикоплова въ Ватиканѣ и его же въ Лаврентіанской библіотекѣ; Гомиліи Іакова въ Ватиканѣ и Парижѣ; Паноплія Ват. библіотеки и совершенно такая же рукопись въ Московской Синодальной библіотекѣ. Обѣ послѣднія отличаются

притомъ одними недостатками въ тѣхъ же самыхъ миніаторахъ, не только въ композиціи, но и въ техникѣ, что́ и показываетъ, что ни одна рукопись не есть оригиналъ, а обѣ суть копіи съ общаго оригинала, и потому было явнымъ заблужденіемъ судить по Ватиканскому кодексу о состояніи искусства при дворѣ Комненовъ, на томъ основаніи, что въ кодексѣ изображенъ Алексѣй Комненъ. Различные кодексы гомилій Григорія Назіанзена, встрѣчаемые нами въ библіотекахъ Парижа (№ 450, 553), Флоренціи Лавр. Plut, VII, 32, Ват. № 463 и Моск. Синод. Библ. № 61 (LXII) сводятся всѣ къ одной основной редакціи и представляютъ тождество не только въ выборѣ сюжетовъ для иллюстраціи и ихъ композиціи, но иные и въ техникѣ и стилѣ. Откуда должны мы объяснять себѣ то знаменательное сходство и зачастую тождество, какія мы встрѣчаемъ напр. между иллюстраціями Ват. Октоиха (№ 746) XII вѣка къ книгѣ I. Навина и знаменитымъ древнимъ свиткомъ I. Навина, принадлежащимъ той же библіотекѣ подъ № 405? Между ними такой значительный промежутокъ времени, что значило бы слишкомъ разсчитывать на случайность, если полагать, что въ библіотекѣ монастырской, гдѣ писался Октотевхъ, хранился и этотъ свитокъ: напротивъ того, гораздо вѣроятнѣе, что композиціи свитка перешли черезъ нѣсколько промежуточныхъ звеньевъ, прежде чѣмъ попали въ рукопись XII вѣка. Тѣмъ болѣе, что греческій кодексъ Ват. библ. за № 747 представляетъ другой Октотевхъ, иллюстрированный совершенно тождественно съ № 746, и оба находятся въ подобной же связи съ древнѣйшею иллюстраціею всей Библіи, въ родѣ Вѣнской рукописи Бытія, какъ то доказано Пиперомъ. Мы могли бы насчитать много подобныхъ примѣровъ, но это можетъ быть удобнѣе сдѣлано при самомъ анализѣ миніатюръ въ соотвѣтствующихъ рукописяхъ *). Такимъ образомъ, исторія византійской миніатюры должна

*) См. ниже сличеніе миніатюръ въ ркп. Ват. Космы № 699 и различныхъ иллюстрацій въ библейскихъ рукописяхъ; также псалтырей лицевыхъ въ Ват., Лондонской, Барберин., Хлудовской и Пар. библіотекахъ, а также и отдѣльныхъ миніатюръ, перешедшихъ въ другія поучительныя книги; влія-

признать, что 1) эта отрасль искусства, представляя самостоятельную и по своимъ мотивамъ развивающуся сферу, объективна и общенародна, 2) а въ силу этого она есть нѣчто цѣлое и представляетъ естественное и необходимое выполненіе общихъ законовъ искусства и его историческаго движенія. Слѣдовательно, мы должны разсматривать всякую лицевую рукопись, какъ плодъ общихъ вкусовъ, знаній и художественнаго направленія за данный періодъ въ извѣстномъ духовномъ центрѣ, и по своему общегодному историческому характеру, ничѣмъ не отличающійся отъ другихъ произведеній искусства. Во вторыхъ, сводя вмѣстѣ всѣ иллюстрированныя византійскія рукописи, мы можемъ, при помощи ихъ историческаго движенія по редакціямъ, возстановить всю исторію миніатюры и такимъ образомъ самаго византійскаго искусства.

И, наоборотъ, если мы примемъ гипотезу редакцій за основаніе всѣхъ нашихъ научныхъ взглядовъ на исторію миніатюры, то мы получимъ самый точный историческій методъ для оцѣнки, объясненія и сопоставленія другъ съ другомъ лицевыхъ рукописей. Встрѣчая въ рукописи XII вѣка олицетвореніе, мы не будемъ относить его появленіе къ этому вѣку, но найдемъ или гадательно укажемъ его древній оригиналъ. Равно, если мы найдемъ въ рукописи X вѣка живописную деталь какъ бы помпеянскаго характера, то, становясь ближе къ истинѣ, мы будемъ думать, что это было столько же копія съ матеріала, оказавшагося подъ рукою каллиграфа-миніатюриста, сколько и ясное свидѣтельство общаго античнаго направленія въ художествѣ и духовной жизни вѣка.

Наконецъ, подобная самостоятельная и отдѣльная художе-

---

ніе композицій Менологія на всѣ подобныя иллюстраціи въ Житіяхъ, Святцахъ и пр.; наконецъ тѣсное соотношеніе миніатюръ, украшающихъ Евангелія съ изображеніемъ Евангелистовъ, праздниковъ, евангельскихъ событій, и вліяніе ихъ на иллюстрацію Пророковъ и пр. Въ иллюстраціяхъ къ Отцамъ Церкви и Евангеліямъ замѣчаемъ также сокращенія композицій, образованіе краткой схемы, прежняя живописная иллюстрація умѣщается въ букву (см. ркп. Григорія Б.) и др.

ственная сфера должна стоять въ постоянныхъ соотношеніяхъ съ другими областями искусства, особенно монументальнаго въ мозаическихъ и фресковыхъ украшеніяхъ храмовъ, и, распредѣляя явленія этой сферы по эпохамъ, мы найдемъ первичныя редакціи и ихъ отношеніе къ монументальному искусству: онѣ ли перенимали его формы и сюжеты, или, обратно, оно разрабатывало въ крупныхъ размѣрахъ образцы, созданные на почвѣ миніатюры.

Вмѣстѣ съ этимъ опредѣленіемъ по эпохамъ, указанный взглядъ на миніатюру даетъ намъ новый методъ въ анализѣ самыхъ иллюстрированныхъ рукописей: ихъ должно разсматривать по естественнымъ группамъ, иначе—по родамъ и видамъ рукописей. Важнѣйшій недостатокъ всѣхъ изслѣдованій, доселѣ являвшихся по исторіи византійской миніатюры, заключается именно въ отсутствіи этого существеннаго обстоятельства: глядя на лицевыя рукописи какъ на складъ большаго или меньшаго числа миніатюръ, и переходя отъ Евангелія къ Гомиліямъ Хризостома, отъ свитка Іисуса Навина къ Виргилію и потомъ къ Псалтыри, изслѣдователь поневолѣ долженъ былъ оставлять въ сторонѣ самое духовное содержаніе этихъ произведеній, и, избирая для своего анализа лишь немногія миніатюры, судить только о ихъ техникѣ, стилѣ и въ общихъ чертахъ о сюжетѣ. Напротивъ того, убѣдившись, что различные кодексы, нынѣ разбросанные по библіотекамъ всей Европы, появлялись въ свое время въ отдѣльныхъ видахъ болѣе или менѣе одновременно и подъ одними вліяніями и условіями, хотя не въ одной мѣстности, мы распредѣлимъ эти кодексы *по ихъ содержанію*: лицевыя Евангелія отдѣльно отъ иллюстрированныхъ Гомилій, лицевыя Псалтыри независимо отъ разныхъ Менологіевъ и пр. и пр. Этимъ путемъ не только будетъ сохранена историческая постановка вопроса, но и окажется способъ научнымъ образомъ воспользоваться тѣмъ матеріаломъ художественнымъ и иконографическимъ, который онѣ представляютъ. Несомнѣнно, что византійское искусство уже въ раннюю эпоху значительно развило въ себѣ характеръ богословскій; это богословско-догматизирующее направленіе должно было, затѣмъ, главенствовать въ знаменованіи рукописей, и весьма многое въ миніатюрахъ нельзя понять ина-

че, какъ справляясь съ текстомъ, корорый онѣ поясняютъ; быть можетъ, часто содержаніе миніатюры (διατάξις по тексту соборнаго постановленія) указывалось заранѣе искуснымъ книжникомъ рисовальщику, ибо мы встрѣтимъ случаи, когда выходная миніатюра иллюстрируетъ одно, но особенно замѣчательное изреченіе въ срединѣ текста; часто также между миніатюрами и текстомъ, всегда древнимъ, слѣдовательно, разнообразно понимаемымъ въ разные періоды, существуетъ лишь мысленное, символическое соотношеніе, которое разгадать и понять можно, только разобравъ самый текстъ и его толкованіе. Таковы въ особенности всѣ иллюстраціи Отцовъ церкви греческой, Толковыхъ священныхъ книгъ, Псалтырей простыхъ и Толковыхъ и пр.

Между тѣмъ, когда эта важнѣйшая сторона вопроса всѣми изслѣдователями оставлялась совершенно въ сторонѣ, чѣмъ разрывалась живая связь миніатюры съ текстомъ, который признавался какъ бы несуществующимъ, то и самая миніатюра окончательно утрачивала свое значеніе въ *иконографіи*, потому что извѣстный сюжетъ въ рукописи являлся подъ вліяніемъ различныхъ мыслей и выраженій текста, а также результатомъ современныхъ богословскихъ взглядовъ. Слѣдовательно, если гдѣ эти взгляды имѣли силу и значеніе,—то наиболѣе въ миніатюрахъ, гдѣ для нихъ былъ полный просторъ и гдѣ впервые богословская мысль представлялась въ художественной оболочкѣ. Найдя себѣ признаніе, этотъ новый сюжетъ или эта новая композиція переходила затѣмъ въ живопись монументальную и тамъ окончательно санкціонировалась: мы впослѣдствіи подтвердимъ это обстоятельство не разъ, говоря о византійскихъ мозаикахъ XI—XIII вѣковъ.

Но, независимо отъ этого преобладанія въ миніатюрахъ богословскаго направленія, характеръ индивидуальный долженъ былъ выступать въ нихъ съ неменьшею силою, а вмѣстѣ съ этимъ развитіемъ художественной личности и извѣстная художественная и религіозная свобода; миніатюры представляютъ такую область, куда охотно удалялось преслѣдуемое православіе и гдѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ, безбоязненно проявлялось чистое религіозное одушевленіе. Въ средѣ пышныхъ, роскошествующихъ матеріаломъ и тонкостью исполненія, но бѣд-

ныхъ мыслью и формами произведеній придворнаго византійскаго искусства, миніатюра была, можетъ быть, единственнымъ убѣжищемъ для вольнаго (хотя бы и монаха), нецеховаго артиста, интересовавшагося своимъ искусствомъ не въ одниxъ техническихъ производствахъ, но и во внутреннемъ содержаніи. Рядомъ съ усыпляющею скукою блестящихъ рисунковъ придворнаго Менологія разнообразныя сцены и фигуры, поясняющія благочестивому читателю Толковую Псалтырь, даютъ богатый матеріалъ историческій, любопытную символику, рисуютъ общественный и монастырскій бытъ времени, представляютъ намъ, однимъ словомъ, индивидуальную жизнь художества. Въ этомъ смыслѣ миніатюра представляетъ явный контрастъ съ монументальною византійскою живописью, или съ ея представителемъ—мозаикою; это два полюса, начало и конецъ. Мозаика даетъ намъ какъ бы отлитыя навѣки формы; мозаистъ не изобрѣтаетъ новыхъ позъ и складокъ: картонъ, изготовленный другимъ мастеромъ до мелочей, исполняется имъ буквально. Техническое паденіе становится здѣсь паденіемъ общимъ, и только блестящее состояніе искусства, а главное, самого государства производитъ въ этой сферѣ достойное. Напротивъ того, миніатюра менѣе чувствуетъ удары, постигающіе государство, и не изчезаетъ вмѣстѣ съ упадкомъ внѣшнимъ. Мы укажемъ впослѣдствіи, что именно подобному паденію мы обязаны появленіемъ цѣлой серіи важнѣйшихъ памятниковъ этого рода. Еще болѣе: въ противуположность такимъ издѣліямъ, какъ эмали и мозаики, миніатюра сильно чувствуетъ губительное вліяніе придворнаго блеска; усиливаясь сравняться въ изяществѣ и небывалыхъ тонкостяхъ техники съ этими произведеніями пышности, она производитъ цвѣтъ скоропреходящій, результатъ по истинѣ призрачный. Только тамъ, гдѣ миніатюра коренится въ долговременной традиціи и вѣковыхъ образцахъ и стремится къ цѣлямъ высокимъ и вмѣстѣ скромнымъ, она имѣетъ и всѣ необходимыя жизненныя силы. Наоборотъ, искусственнымъ цвѣтомъ и мнимымъ успѣхомъ было процвѣтаніе миніатюры во времена Каролинговъ. Было ли оно результатомъ вліянія византійскаго, какъ полагаютъ иные, или возрожденіемъ классическихъ элементовъ,

во всякомъ случаѣ оно не имѣло національной основы и корня. Явились пышныя, пурпуромъ расцвѣченныя и серебромъ писанныя Библіи, Псалтыри и чтенія изъ Евангелій; ихъ миніатюры, всѣ выходныя, имѣютъ какой-то показный или парадный характеръ, съ изображеніемъ императора, на первомъ мѣстѣ принимающаго книгу, и обиліемъ различныхъ прикрасъ въ видѣ медальоновъ съ изображеніями монетъ, чтеца въ чреслахъ, сосудовъ, коронъ и пр.; историческія иллюстраціи евангельскихъ и библейскихъ событій лишены художественной и иконографической традиціи и художникъ только старался изобразить иначе, чѣмъ другіе. Понятно, что подобный пустоцвѣтъ кончился ничѣмъ, не оставивъ никакого по себѣ слѣда и не получивъ истиннаго значенія въ исторіи. Для насъ будетъ легко убѣдиться, что въ исторіи византійской миніатюры мы находимъ совершенно иныя условія, иныя начала, ею управляющія, и что Лабартъ, Даженкуръ и др. ошибочно приписывали развитіе миніатюры покровительству византійскаго двора. Мы имѣемъ теперь достаточно данныхъ, чтобы удостовѣриться въ относительной неважности этого покровительства для исторіи византійской миніатюры. Въ самомъ дѣлѣ, если мы сведемъ всѣ историческія о томъ свидѣтельства въ хроникахъ, то онѣ оказываются крайне незначительны, немногочисленны *) и почти ничего не говорятъ о самомъ характерѣ этой художественной области. Изъ Евсевія Vita Constant. IV, 36, 37 мы знаемъ о существованіи украшенныхъ живописью Евангелій, и что самъ Константинъ имѣлъ библіотеку. При Зенонѣ въ 477 г. эта библіотека въ 120 т. томовъ сгорѣла, и между ними свитокъ Иліады и Одиссеи, писанный золотомъ, въ 120 локтей длины; сожженіе Александрійской библіотеки было въ 639 г. Имп. Ѳеодосій III, постригшійся поневолѣ въ Эфесѣ въ 716, былъ каллиграфъ и иллюстраторъ рукописей; наслѣдовавшій ему, Левъ Исаврянинъ сжегъ библіотеку въ 36 тысячъ томовъ, основанную Зенономъ. Несомнѣнныя свидѣтельства покровительства миніатюрной живо-

---

*) См. въ Chronol. Byz. Muralt подъ соотвѣт. годами, въ соч. Лабарта Histoire des arts ind., III и Даженкура, Hist. d. arts, Introduction.

писи имѣемъ объ Имп. Василіи II Македонской династіи и Львѣ Мудромъ, при чемъ отъ перваго мы имѣемъ нѣсколько богатыхъ рукописей, повидимому, назначавшихся прямо для его употребленія и библіотеки. Константинъ Порфирородный былъ самъ большой любитель изукрашенныхъ книгъ и, по мнѣнію Лабарта, могъ быть отчасти причиною дурнаго вкуса, вошедшаго въ миніатюры, а именно любви къ фантастической орнаментаціи и миніатюрному (въ переносномъ смыслѣ) или крохотному жанру иллюстрацій. Затѣмъ для Комненовъ наши свидѣтельства ограничиваются самими же рукописями, равно какъ и для позднѣйшихъ временъ византійской Имперіи; сохранились (вмѣстѣ съ каталогомъ) извѣстія о библіотекѣ Евдокіи, жены Константина, X Дуки (+ 1067) [1]). Михаилъ Палеологъ присылаетъ папѣ Евангеліе и иконописца и т. д.

Сравнительно съ этими немногочисленными и маловажными свидѣтельствами о покровительствѣ византійскаго двора миніатюрному производству, мы знаемъ очень многое и характерное о монастырскихъ занятіяхъ этимъ художествомъ. Очень рано искусство это слилось съ собственною каллиграфіею и въ богатыхъ монастыряхъ было въ большомъ распространеніи.

Никифоръ, патріархъ Константинопольскій и извѣстный защитникъ иконопочитанія, въ соч. своемъ о незапятнанной Христовой вѣрѣ [2]) и въ полемикѣ (Antirrhetica) съ иконоборцами [3]) говоритъ о нихъ слѣд.: «они уничтожаютъ ризы, кимеліи съ священными изображеніями, *евангелія, въ которыхъ почитаются картины*, ни чѣмъ не отличныя отъ тѣхъ, которыя сдѣланы снаружи Ἐκτὸς ἱστορουμέναι, хотя въ нихъ и тоже содержаніе» онъ же указываетъ на существованіе *древнѣйшихъ лицевыхъ* рукописей, чтившихся διὰ τῆς ζωγραφικῆς εὐτεχνίας — которыя,

---

[1]) Напечатанъ у Монфокона Pal. graeca p. II.

[2]) Изъ Аллація De Eccl. Occ. et Or. cons. lib. 3, Assemanni, Kalend. eccl. univ. I p. 16.

[3]) Изд. Кард. Питра въ Spicileg. solesm., vol. IV, p. 280: *ταύτῃ δὴ καὶ τῶν θείων Εὐαγγέλιων τὰς βίβλους συναπηχρέιωσαν. ἔτι καὶ τὰ ἱερὰ κειμήλια φλογί πυρὸς παραδοῦναι.*

конечно, и были образцами позднѣйшей византійской миніатюры. Еще любопытнѣе свидѣтельство того же Никифора въ другомъ полемическомъ сочиненіи противъ Евсевія [1]), что лицевыя Евангелія изготовлялись и цѣнились, потому что онѣ представляли истину евангельскую реальнѣе и нагляднѣе, конечно, для простолюдина. Важнѣйшими же свидѣтельствами и данными являются приписи, встрѣчаемыя нами въ лицевыхъ рукописяхъ, особенно въ Евангеліяхъ, Псалтыряхъ и т. т., гдѣ монашествующій или іерействующій каллиграфъ называетъ кратко себя грѣшнаго, указываетъ время написанія и иногда монастырь. И хотя украшеніе рукописей дѣлалось чаще въ монастырыхъ столичныхъ или особенно призрѣваемыхъ императорами и дворомъ, и самыя рукописи дѣлались въ даръ имъ, но монастырь пребывалъ, однакоже, единственно тою сферою, откуда миніатюристъ получалъ свои художественные и религіозные мотивы. Между тѣмъ извѣстно, какое значеніе имѣло съ VIII вѣка во всѣ послѣдующіе монашество на Востокѣ и въ частности въ Византіи: пріобрѣтя несокрушимую силу въ церкви подвижничествомъ, оно отдалось интеллектуальной дѣятельности, въ которой находило свою опору для борьбы съ ересями; философскія привычки влекли богослова и къ тонкому изученію Писанія, и къ усвоенію себѣ ораторскаго таланта и умѣнія отъ древнихъ образцовъ. И въ то время, какъ на Западѣ, съ V уже вѣка, падала болѣе и болѣе монастырская наука и только въ эпоху карловингскую оживилась искусственнымъ, недолговременнымъ жаромъ, она была въ VIII и IX вѣкахъ главною силою, которую выставила церковь греческая въ эпоху иконоборства. Такъ, знаменитый въ византійской исторіи и въ борьбѣ съ иконоборствомъ Студійскій монастырь выдѣляется и въ исторіи византійской литературы и искусства: вмѣстѣ съ уставами отсюда же выходили и редактированныя Лицевыя Псалтыри и Лицевые

---

[1]) Pitra, Spicil. solesm., I p. 463: *Τὸ ἐν γραφαῖς Εὐαγγέλιον, οὗ τὴν δύναμιν, εἰ καὶ παχύτερον, ἐμφαντικώτερον δ'ὅμως, ἀποφέρονται.* Въ возраженіи его же de Magnete ib. p. 307 указываются миніатюры, изображающія блаженнаго Макарія въ *древнѣйшемъ* кодексѣ.

Святцы и разные сборники для поучительнаго чтенія покровителямъ патриціямъ и иныя иллюстрированныя сочиненія [1]). Тоже, хотя съ меньшею степенью, можно сказать и о монастыряхъ Өессалоники, Антіохіи, Александріи и пр. до Аөонскихъ въ позднѣйшее время. Съ X вѣка редакціи иллюстрированныхъ рукописей настолько проникаются служеніемъ высокой цѣли и задачамъ этого новаго и самаго многочисленнаго воинства Имперіи [2]), что весь послѣдній періодъ исторіи византійской миніатюры слѣдовало бы назвать монашескимъ. Несомнѣнно, что подобная научно-идеальная дѣятельность въ постиженіи христіанства не имѣла мѣста въ монастыряхъ бѣдныхъ, занятыхъ исключительно своимъ пропитаніемъ (напр. въ Месопотаміи, на монастыри которой нападки за грубо-чувственную жизнь начинаются еще съ Созомена) и сосредоточивалась въ извѣстныхъ центрахъ, но за то духовное представительство ихъ было обширно и властно. Этому представительству, основанному на высокомъ воззрѣніи на свободную церковь, которую монашество отстаивало противъ притязаній самихъ императововъ (Өеодоръ Студитъ), призывая иногда папъ и вообще направляя высшій клиръ, не мѣшалъ, но способствовалъ самый аскетизмъ, который въ самой Византіи умѣлъ уживаться рядомъ съ литературой и изящными искусствами (Григорій Б., Василій Великій, Аөанасій, Златоустъ, положили основаніе умственному аскезу—этой «божественной философіи»); и было-бы заблужденіемъ смѣшивать этотъ активный аскетизмъ, усиливавшійся во времена гоненій и смутъ и подвигшій живаго, талантливаго и ученаго Өеодора претерпѣть всякія

---

[1]) См. ниже описаніе ркпп. Псалтыри Лондон., Евангелій съ Календарями по студит. образцу, сборника (Палеи) ркп. Христ. № 1. О значеніи монастырей въ борьбѣ съ иконоборствомъ см. письма Өеодора Студита, изд. при С. Пет. Дух. Акад. 1867 и свидѣтельства виз. историковъ (см. ниже). Pichler Gesch. d. Kirchl. Trennung: M. 1864, I стр. 21, 50, 99, 137, 139 и др.

[2]) Tafel Eustathius v. Thessalon. Aus d. Griech. B. 1847 стр. 7. «Византія есть сплошной монастырь». Но издатель, руководясь общими и риторическими поученіями автора, пришелъ къ заключенію, что единственною наукою греч. монашества было земледѣліе и мелкая промышленность.

униженія и жестокія пытки, съ общимъ самоотреченіемъ аскетизма восточнаго, который жилъ независимою жизнью, но, правда, циталъ въ нужную минуту своими силами центръ Имперіи и въ эпоху ея паденія заполонилъ собою бѣдствующее общество [1]).

Какъ въ Византійцахъ, этихъ прямыхъ наслѣдникахъ древнихъ Грековъ, преобладаніе разсудочной стороны надъ воображеніемъ никогда не допускало въ самыхъ глубокихъ сферахъ увлечься до забвенія привычныхъ философскихъ и схоластическихъ рамокъ, а также и практическаго смысла, такъ и въ монашествѣ Византіи мы находимъ лишь въ слабой степени тотъ мистицизмъ, который обыкновенно проникаетъ всѣ отрасли духовной дѣятельности, а тѣмъ болѣе не видимъ мистицизма восточнаго. Правда, въ любви къ глубокомысленному проникновенію слова и буквы Писанія, «къ мистической ариѳметикѣ», т. е. къ различнымъ прозрительнымъ умозаключеніямъ, по священнымъ именамъ и числамъ, и проявлялся общій мистическій, религіозный принципъ, но онъ никогда не переставалъ быть общенароднымъ. Вотъ почему всѣ иллюстраціи Толковой Псалтыри, книги Іова, Отцовъ Церкви и пр. не были только мертвымъ книжнымъ дѣломъ, плодомъ монашескихъ досуговъ, но и религіозною потребностью народа. Забывая строгую чистоту священнаго преданія, монахъ вносилъ въ свои поучительныя бесѣды и сказанія апокрифическія и на простой основѣ умѣлъ выткать иногда блестящую эпопею; въ эту область уходило поэтическое чувство и талантъ повѣствователя, стѣсненныя въ собственной поэзіи схемою, узкими рамками и отсутствіемъ живаго содержанія. Переложенная въ ямбическіе стихи повѣсть о первородномъ грѣхѣ (Ѳ. Студита) и эпиграммы на Господскіе и Богородичные праздники, иконы и пр. были вполнѣ по современному вкусу, и ея нехитрые освященные образы давно стали популярными. Въ этой сферѣ схоластическое богословіе разрѣшалось въ изящное поученіе, соперничавшее слогомъ и риторствомъ

[1]) Правда, однакоже, что на Востокѣ литературная дѣятельность монашества послѣ высокаго состоянія въ IV и V вѣкахъ временно пала въ послѣдующее время. См. Encykl. v. Ersch. G. Th. 84 стр. 116.

съ свѣтскою поэзіею; для Симеона Метафраста важнѣйшею цѣлью было изложить житія святыхъ въ высокомъ и изящномъ стилѣ: какъ разнится этотъ стиль отъ золотой легенды Іакова de Voragine!

Съ IX вѣка иконопись также принимаетъ лирико-поучительный характеръ, и сложныя толкованія притчей являются въ ней непосредственнымъ результатомъ этого направленія.

Миніатюра живѣе всѣхъ другихъ чувствуетъ это направленіе, такъ какъ она связана съ нимъ самою литературною средою, и потому въ иконописномъ дѣлѣ этотъ родъ живописи начинаетъ играть первенствующую роль съ VIII—IX вѣка. Не одна только привычка мастеровъ къ мелкому роду живописи, сложившаяся будто-бы въ эпоху иконоборческихъ гоненій, заставляли ихъ предпочитать миніатюру другимъ болѣе высокимъ и монументальнымъ видамъ, но прямая современная потребность. Въ эту сферу укрылось не искусство, но его личная творческая жизнь; здѣсь слагалась впервые лирическая, сложная композиція иконы, выражавшей весь циклъ завѣтныхъ идей и представленій; тонкій богословскій переводъ, составленный по церковной пѣснѣ, испытывался впервые въ иллюстраціи Псалтыря, рѣчей Григорія Богослова и только гораздо спустя являлся въ иконѣ. Мы встрѣтимъ въ исторіи миніатюры IX — XII вѣковъ также много такихъ иконописныхъ изображеній, которыя не привились и были покинуты сразу. Но, вообще говоря, это эпоха окончательнаго сложенія греческой иконописи и монументальные памятники ея, какъ увидимъ, только слѣдуютъ за иконописнымъ движеніемъ въ миніатюрахъ.

Такимъ образомъ, если для перваго періода исторіи византійской миніатюры съ VI по IX вѣкъ мы довольствуемся множествомъ монументальныхъ произведеній искусства, то во второмъ періодѣ миніатюра дѣлается не только отдѣломъ вполнѣ самостоятельнымъ, но и безспорно главнѣйшимъ, — фактъ, который, однако, не былъ сознанъ литературою вопроса.

Литературная исторія византійскихъ миніатюръ, хотя и начинается очень рано, а именно вмѣстѣ съ появленіемъ первыхъ

описаній рукописныхъ библіотекъ въ Италіи, однако долгое время, не представляетъ матеріала собственно научнаго. Эти публикаціи каталоговъ библіотекъ Лаврентіанской [1]) во Флоренціи, Туринской [2]), Амврозіанской въ Миланѣ (различныя изданія Анжело Маи), Вѣнской [3]), Марціаны въ Венеціи, корол. или нац. библ. Парижской [4]), Московской Синодальной [5]) и англійскихъ библіотекъ (Коттона, Бодлея, Гарлея и пр.) сообщаютъ по большей части описанія миніатюръ, а иногда и снимки нѣкоторыхъ изъ нихъ; изрѣдка, когда представляется особый интересъ или историческій для античнаго міра или богословскій, издается весь рукописный памятникъ: такъ изданы миніатюры кодексовъ Вѣнскаго Бытія Амвросіанской Иліады [6]) и Ватиканскаго Менологія. Къ сожалѣнію, какъ самыя указанія и описанія миніатюръ, такъ и публикація рисунковъ дѣлались всегда съ полною небрежностью какъ дѣло второстепенной важности. Такъ, знаменитый Монфоконъ [7]) въ своихъ сочиненіяхъ о греческой палеографіи, о библіотекахъ Италіи (Diarium Italicum), изданіи разныхъ сочиненій Отцовъ церкви, (а также Мабильонъ и др.) нерѣдко подробно описываетъ миніатюры, интересныя въ историческомъ отношеніи; но въ какія грубѣйшія ошибки впадалъ въ своихъ крайне разбросанныхъ и всегда наскоро исполняемыхъ занятіяхъ этотъ трудолюбивый и способный ученый, покажетъ одинъ примѣръ: онъ описываетъ въ библ. Киджи въ Римѣ Діонисія Галикарнасскаго X в. съ его изображеніемъ и прилагаетъ даже его снимокъ, [8]) самъ справедливо удивляясь странности костюма; между

---

[1]) Bandini, Catalogus codicum mss. bibl. Medic. Laurentianae. Fl. 1764, fol.

[2]) Pasini. Codices mss. reg. Taurin. 1749 2 vol. in fol.

[3]) *Lambecius*. Comment. de bibl. Caes. Vindob. ed. Sec. Kollarii. 1766—82. 8 vol. in fol. сокращеніе: Danielis de Nesselii, Catalogus cod. man. Graecorum Bibl. Caes. Vindobonensis. 2 vol.

[4]) Catalogus codd. mss. bibl. reg. Paris. P. 1739—44. 4 vol. fol.

[5]) Matthaei. Accurata codd. mss. Mosquens. notitia. Арх. Саввы. Указатель для обозр. Моск. Патр. Библ. М. 1858.

[6]) Mai, A. Picturae antiquissimae bellum Iliacum repr. etc. fol. M. 1819.

[7]) Albani, Menologium Graecorum. 3 vol. 1727.

[8]) Pal. gr. p. 23—4.

тѣмъ какъ миніатюра эта лишь крайне грубая современная копія съ исчезнувшаго рисунка XV вѣка. Весьма важное сочиненіе Блюме по описанію итальянскихъ библіотекъ [1]) и обширный сборникъ Фабриціуса [2]) ни слова не говорятъ о лицевыхъ рукописяхъ. Несравненно цѣлесообразнѣе пользовался миніатюрами знаменитый Дюканжъ въ своихъ изслѣдованіяхъ по византійской древности [3]). Равнымъ образомъ и другіе изслѣдователи древностей церковныхъ пользуются изрѣдка лицевыми рукописями, какъ напр. Гоаръ, библіотекарь Ватикана—Ассеманни, Аллеманни [4]), и др.; въ XVII и XVIII вѣкахъ появляются и описанія, хотя отрывочныя и ненаучныя со снимками лицевыхъ рукописей византійскихъ, какъ памятниковъ древности: Шильтеръ въ изслѣдованіи о древностяхъ германскихъ [5]), Гель [6]) въ описаніи кодекса Евангелія Геттингенской библіотеки, Гори [7]) въ подобномъ же описаніи и публикаціи Евангелія, принадлежавшаго Флорентійскому аббатству. Въ новѣйшее время Соммераръ [8]) въ своемъ изданіи средневѣковыхъ памятниковъ помѣстилъ рисунки миніатюръ византійскаго Евангелія XI—XII вѣковъ изъ Гренобльскаго кармелитскаго монастыря. Извѣстный библіографъ Дибдэнъ [9]), опи-

---

[1]) Iter Italicum, 4 vol. 1821—36. Въ 4-мъ т. Bibl. mss. italica.

[2]) Bibliotheca graeca ed. Harles, XI vol., 1790—1808. H.

[3]) Constantinopolis christiana, tab. 9. Historia Byzantina p. 142, Glossarium lat. tab. VII.

[4]) De Lateranensib. basilicae parietinis restituendis, рис. изъ Космы; Ват. Allemanni, Kalend. ecc. Slav. 1750, t. I.

[5]) Schilterus, Thes. antiq. teutonic. 3 vol. 1727 fig.

[6]) Gehlii. Codex Evangeliorum bibl. Gött. 1729.

[7]) Gori, Thesaurus vett. diptychorum vol. III, p. 102, tal. XII; этотъ же кодексъ, по его словамъ, описывали Lamius De eruditione Apostolorum cap. X, p. 229, и Aloysius Galletius, монахъ изъ Кассино. Наконецъ d'Agincourt, peint. pl. 47, 6.

[8]) Du Sommerard. Les arts au moyen âge, VIII-e série, pl. 12—16. Авторъ наз. рукоп. Псалтырью, которой сцены всѣ исключительно изъ Новаго Завѣта (см. ниже о мин. Псалт.)

[9]) Voyage bibliographique, archéol. et pitt. en France, traduit par Zicquet. P. 1825. A Bibliographical Tour in the Northern counties of England. Vol. III. London. 1838 и Décameron bibliographique.

савшій множество древнихъ рукописей, мало интересовался византійскими. Другое сочиненіе библіографа Сильвестра [1]) содержитъ въ себѣ, какъ исключеніе, снимокъ съ одной византійской миніатюры изъ Кинегетики Оппіана. Мы считаемъ умѣстнымъ упомянуть здѣсь и тѣ немногія попытки на Западѣ знакомить съ художественною орнаментикою византійскихъ рукописей и пользоваться ею для исправленія вкуса современнаго: хотя при этомъ смѣшивали чисто византійскіе образцы съ ихъ подражаніемъ въ каролингскихъ миніатюрахъ или ограничивали выборъ византійскаго самымъ необходимымъ [2]). Но единственное подобное изданіе, удовлетворяющее научнымъ требованіямъ, т. е. исполненное съ строгимъ и умѣлымъ выборомъ и сохраненіемъ всѣхъ тонкостей стиля и техники, есть извѣстное русское изданіе Строгановскаго Музея Художественной Промышленности.

Заслуга первой научной оцѣнки византійской миніатюры и широкаго пользованія этими памятниками принадлежитъ, такимъ образомъ, безспорно Даженкуру [3]), который для исторіи живописи съ IV по XIII вѣкъ взялъ основаніемъ миніатюры рукописей; онъ первый описалъ подробно и приложилъ рисунки, снятые прорисью (калька) съ самыхъ оригиналовъ, замѣчательныхъ греческихъ рукописей съ миніатюрами Ватиканской библіотеки; преслѣдуя свою теорію о византійскомъ вліяніи, возродившемъ искусство Запада въ XIII—XIV вѣкахъ, онъ заботливо сличалъ

---

[1]) *Paléographie* universelle, gr. fol. 4 vol. P. 1841.

[2]) *Mathieu et Ferd. Denis.* Les ornements des mss. Livre de prières. Paris. 1862 in 12°. En couleurs. О виз. орнамент. p. 10—25; заставка, 4 Евв. Рисунки изъ Парижск. рукоп. № 510, 139, 74, 79. 64.

*Denis.* Notice sur les mss. à miniatures de l'Orient въ Manuel du peintre par Arsène. 2 vol. in 18. Paris. 1833.

*Curmer.* Les Evangiles des fêtes et des dimanches, in 4°, Chromolith. Paris 1864.

*Racinet.* L'ornement polychrome, 1869, fol. Виз. орнаментъ стр. 29—31, по миніатюрамъ изъ рукоп. Пар. № 139, 510, 64, 230; на табл. 31—35 мозаическіе орнаменты изъ Зиза въ Палермо.

[3]) Histoire de l'art, vol. II-e p. 40—85; planches: peinture, 1-re partie, pl. 19—81.

миніатюры греческихъ рукописей X—XIII вѣковъ съ современными латинскими и для наглядпаго убѣжденія представлялъ параллельныя изображенія Евангелистовъ и иконописныхъ сценъ изъ тѣхъ и другихъ [1]); срисовывалъ отдѣльныя фигуры для исторіи костюма, заглавныя буквы, орнаменты и образцы письма важнѣйшихъ рукописей для опредѣленія даты. Но въ эту обширную задачу Даженкуръ не могъ, конечно, внести полной подготовки, а для строгаго критическаго отношенія къ ней онъ не имѣлъ ни силъ, ни данныхъ, ни мотивовъ въ самой исторической наукѣ. Какъ произвольны и нерѣдко ошибочны его сужденія по палеографіи, такъ неопредѣленно и слабо было его пониманіе и чувство стиля: онъ легко смѣшивалъ произведеніе VI, VII в. съ средневѣковымъ и зачастую не умѣлъ отличить собственно византійскаго отъ его западныхъ подражаній или даже отъ сходнаго по общей основѣ искусства VII—IX вв. такъ назыв. римской школы. Слѣдуя библіографической методѣ, Даженкуръ не съумѣлъ раздѣлить добытый матеріалъ исторически, и анализировалъ рукописи одну за другою, лишь на основаніи своихъ собственныхъ, иногда смутныхъ палеографическихъ опредѣленій. И въ то время какъ онъ съ особенною внимательностью описывалъ и издавалъ въ рисункахъ неважные или и вовсе ничтожные по историческому значенію кодексы, каковы напр. Паноплія догматическая (потому что въ ней изображенъ Алексѣй Комненъ), или хирургія Гиппократа и пр., онъ пренебрегалъ рукописями важнѣйшими и одну изъ богатѣйшихъ лицевыхъ рукописей Ватикана (отдѣлъ Кор. Христины № 1), съ замѣчательными миніатюрами въ листъ, IX или X вѣка, интересную даже въ библіографическомъ отношеніи, онъ упоминаетъ лишь по поводу того, что въ ней коронованіе представлено въ видѣ поднятія на щитъ какъ любопытный сѣверный

---

[1]) ibid. pl. 47, 81, 84, 103 др. Даж. пользовался, съ разрѣшенія самого папы, полнѣйшею свободою въ Ватиканской библіотекѣ, и потому понятно, что имъ былъ почти *исчерпанъ* весь запасъ лицевыхъ рукописей ея, но Палатинскій ея отдѣлъ былъ въ то время въ Парижѣ. Изъ другихъ римскихъ библіотекъ онъ зналъ лишь Минервинскую.

обычай въ Византіи. Научныя же воззрѣнія Даженкура на византійскія миніатюры не могли быть поэтому обширны: онъ отнесъ всѣ эти миніатюры ко второй эпохѣ искусства съ VIII вѣка по начало XIII-го; это время на Западѣ представляетъ полное паденіе искусства, а на Востокѣ, по его взгляду, благодаря покровительству блестящаго двора, искусство хранило отчасти свое техническое знаніе и даже доходило до извѣстнаго блеска въ X и XI столѣтіяхъ. Но такъ какъ это поднятіе было искусственное, и блестящія миніатюры этого времени представляютъ лишь «обманчивое совершенство» [1]), то тѣмъ глубже было паденіе въ XII вѣкѣ. Смутно понимая значеніе иконографіи, науки, впрочемъ, тогда еще не существовавшей, Даженкуръ нашелъ, что сюжеты и композиціи становятся сложнѣе съ XII в., и это единственное его замѣчаніе, выходящее изъ разряда обыкновенныхъ описаній внѣшняго вида рукописи, письма, числа миніатюръ, и ихъ техники. Но такъ какъ сочиненіе это со множествомъ снимковъ служитъ и доселѣ настольною книгою, то и всѣ недостатки его еще въ полномъ ходу и наука христіанскаго искусства доселѣ владѣетъ самою неопредѣленною постановкою памятниковъ съ IV по IX вѣкъ; не переходя въ другія сферы, упомянемъ Ват. рукописи: книги Навина (свитокъ), Топографіи Космы, Виргилія № 3867 и Ват. Октотевха, по которымъ сочиненіе Даженкура только затемнило вопросъ, надолго затормозивши его разрѣшеніе. Общія же воззрѣнія его, вызвавъ отчасти возраженія въ литературѣ нѣмецкой, нашли много послѣдователей въ литературѣ итальянской и французской, породивши, впрочемъ, легковѣсные приговоры о восточномъ и византійскомъ вліяніи; у французскихъ писателей явилось обычаемъ утверждать, что первое искусство христіанское явилось въ формѣ миніатюръ священныхъ книгъ у отшельниковъ Ѳиваиды и Сиріи и отъ нихъ было перенесено въ греческіе монастыри, и т. п. Замѣтимъ кстати, что широкая археологическая дѣятельность Дидрона, извѣстнаго из-

---

¹) ibid. p. 65.

дателя Археологическихъ Анналъ, Иконографіи Бога и пр., кромѣ безспорнаго значенія и пользы, принесла не мало и вреда, породивъ во Франціи особую школу археологовъ-любителей, чуждую строго научнаго отношенія къ христіанской древности.

Общей постановкѣ вопроса и отчасти воззрѣніямъ Даженкура слѣдовали дальнѣйшіе труды по исторіи средневѣковаго искусства, особенно во французской литературѣ, напр. сочиненіе Луандра съ рисунками Ангаръ-Може о предметахъ роскоши въ искусствѣ [1]), собраніе различныхъ статей по исторіи искусствъ и быта въ средніе вѣка и эпоху Возрожденія, съ трактатомъ Шамполліона-Фижака «о миніатюрахъ рукописей» [2]). На той же почвѣ возникло и капитальное сочиненіе Лабарта по исторіи промышленныхъ художествъ: для исторіи византійской миніатюры оно предлагало отдѣльное изслѣдованіе и множество роскошныхъ рисунковъ, передающихъ всѣ особенности стиля и техники [3]). Этотъ историческій обзоръ византійскихъ миніатюръ (хотя Лабартъ зналъ по собственной наглядкѣ лишь лицевыя рукописи Парижской Нац. Библіотеки, о другихъ же, видимо, пишетъ по Даженкуру, ограничиваясь общими мѣстами), онъ раздѣлилъ на 5 періодовъ: 1) отъ Константина до Льва Исавряпина (717), 2) до Михаила III (842), 3) до Василія II (976), 4) до конца XII в., 5) до паденія Имперіи. Съ перваго взгляда ясно, что авторъ, даже зная всѣ греческія рукописи съ миніатюрами, не могъ бы найти достаточно историческихъ отличій для наполненія своихъ мелкихъ рубрикъ. Такъ, напримѣръ, авторъ, изъ одной рукописи, имъ относимой къ VIII ст., образуетъ цѣлый отдѣлъ (иконоборческій періодъ) и приходитъ произвольно къ умозаключенію, что въ этотъ періодъ не было рукописей съ миніатюрами, но были ру-

---

[1]) *Louandre*, Les arts Somptuaires, vol. II, p. 10, p. 52—59. Таблицы взяты изъ Пар. №№ 510, 70, 64, 74.

[2]) *Paul Lacroix et Ferdinand Séré.* Le moyen âge et la Renaissance. 5 vol. in 4⁰.

[3]) Labarte, Jules. Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. P. 1865 vol. III p. 9 sq.

кописи орнаментированныя. Другіе періоды характеризуются имъ по манерѣ Даженкура, главнымъ образомъ, въ техникѣ и общими чертами по поводу содержанія; напр. для перваго періода: «храненіе античныхъ традицій въ формѣ и вкусахъ; свобода композиціи; правильность рисунка; выраженіе въ лицахъ; строгость типа; благородство позы; теплые тоны тѣла» и пр. и пр. Второй періодъ характеризуется «новымъ стилемъ, сочетавшимъ особенныя декоративныя формы (?) съ античнымъ преданіемъ». Въ X вѣкѣ авторъ открываетъ увлеченіе фантазіею и богатство орнаментаціи: во-первыхъ, рукописи, по которымъ онъ судитъ, принадлежатъ скорѣе XI в. и во 2-хъ, мы знаемъ, что въ IX в. была уже въ Византіи богатая и фантастическая орнаментика. Такое мелкое дробленіе привело автора, далѣе, къ необходимости видѣть въ четвертомъ періодѣ (XI и XII в.) лишь вліяніе предшествующей школы и уже начинающійся упадокъ, а образцомъ этого упадка выставить знаменитый Ватиканскій Менологій и столь же извѣстную рукопись Гомилій Іакова (Ват. № 1162) [1]. Вообще же въ должной оцѣнкѣ византійскихъ миніатюръ Лабартъ не пошелъ далѣе Даженкура и повторилъ всѣ его мнѣнія лишь съ немногими оговорками и измѣненіями. Такъ напр. хотя рукопись Космы Ват. онъ по прежнему относитъ съ Монфокономъ и Даженкуромъ къ IX вѣку, но оговаривается, что онъ считаетъ миніатюры этой рукописи копіями съ работъ VI вѣка; между тѣмъ, несомнѣнно—и это признаютъ всѣ, видѣвшіе самолично кодексъ—, что эти миніатюры никакъ не могутъ представлять копіи, а наоборотъ, даютъ намъ лучшій оригиналъ, какой существуетъ, и этого предположенія не допускаетъ монументальный и высоко артистическій характеръ ихъ исполненія. Во всякомъ случаѣ, починъ на Западѣ искренняго, научнаго отношенія къ византійскимъ занятіямъ остается за французскою наукою. Новѣйшее изданіе Рого де Флери, предлагающее археологическую иллю-

---

[1]) Рецензіи: Отте, Jahrb. d. Kunstw. 1870 p. 287. Проф. Буслаева въ Сбор. Общ. древне-рус. искусства за 1866, стр. 64.

страцію евангельскихъ событій на 100 таблицахъ [1]), широко пользуется парижскими греческими кодексами. Съ византійскихъ миніатюръ (но также лишь Пар. библ.) начинаетъ иконографическій анализъ сюжетовъ и новое сочиненіе Гримуара о христіанской иконографіи [2]).

Инаго рода заслуга принадлежитъ археологіи нѣмецкой, которая, не интересуясь прямо византійскимъ искусствомъ, и самый вопросъ о немъ и его вліяніи считая тяжелымъ для себя бременемъ, тѣмъ не менѣе почитала своимъ долгомъ употребить при случаѣ всѣ научныя средства и силы для посильнаго разрѣшенія вопроса. И хотя въ изслѣдованіи по исторіи византійскаго искусства приходится чаще относиться отрицательно къ выводамъ нѣмецкихъ археологовъ, основавшимся на предвзятыхъ взглядахъ партіи по существу своему тенденціозной, однакоже, нѣкоторыя, правда, немногія данныя, ими добытыя, на почвѣ общей исторіи искусства (особенно въ переходѣ византійскаго искусства въ Италію) суть результатъ внимательнаго изученія и должны быть приняты въ извѣстныхъ частныхъ изслѣдованіяхъ.

Однимъ изъ первыхъ и вмѣстѣ наиболѣе талантливыхъ изслѣдователей этой партіи былъ извѣстный Руморъ, котораго значеніе [3]) для исторіи итальянскаго искусства было въ свое время важно и рѣшительно: его розыски документовъ въ итальянскихъ библіотекахъ, наглядное и продолжительное знакомство съ самыми памятниками, тонкая эстетическая критика и сильная логика блестящаго, хотя парадоксальнаго ума, — все способствовало въ немъ къ успѣшной разработкѣ новаго еще предмета. Но, къ сожалѣнію, остроумный писатель особенно интересовался и увлекался тѣми вопросами, въ которыхъ онъ не имѣлъ подъ собою почвы: вмѣсто того, чтобы ограничиться исторіею живописи Возрожденія въ XIV вѣкѣ, онъ значительную часть своихъ сочиненій и ста

---

[1]) Rohault de Fleury. L'Évangile. Études iconographiques et archéologiques. 2 vol in 4°. 1874.

[2]) Grimouard de St. Laurent. Guide de l'art chrétien. 6 vol. 1875.

[3]) Italienische Forschungen. 1827—31 2 Bde. и особенно его статья: Ueber die Entwickelung der ältesten ital. Malerei въ Kunstblatt 1821 г., № 7—12.

тей наполнялъ полемикою по вопросу о происхожденіи этого возрожденія, византійскомъ вліяніи и пр.; мало зная древнехристіанское искусство, онъ вовсе не могъ знать византійскаго [1]) и его миніатюръ, хотя и ссылается на нихъ постоянно. По его мнѣнію, вплоть до эпохи Лонгобардовъ продолжался древнехристіанскій періодъ искусства, общій для Греціи и Италіи. Затѣмъ съ этого времени въ Греціи покровительство двора, новыя богатства создали временное «условное искусство» изъ сліянія существовавшихъ уже элементовъ; такимъ образомъ, византійское искусство лишь повторило древнехристіанскія идеи, но въ формѣ и постановкѣ средневѣковой-греческой. Если по этому, въ западномъ искусствѣ и было какое либо заимствованіе отъ искусства византійскаго, то это было лишь возвращеніе къ своему первоисточнику-искусству древнехристіанскому, котораго другой потокъ — римскій изсякъ вслѣдствіе внѣшнихъ бѣдствій. Слѣдовательно, византійское искусство не создало почти ничего новаго и, по словамъ автора, *легко можно доказать*, что самое образованіе художественно-религіозныхъ типовъ и композицій (т. е. иконографіи) принадлежитъ древнехристіанскому искусству V — VI вѣковъ; это видно, между прочимъ, по его словамъ, и изъ того, что мы встрѣчаемъ въ композиціяхъ постоянно античные костюмы и вообще обстановку классическаго искусства. Мы не пойдемъ далѣе съ авторомъ въ рѣшеніи пресловутаго вопроса о вліяніи и полагаемъ, что и приведеннаго достаточно, чтобы представить, съ какою явною тенденціозностью онъ приступалъ къ рѣшенію самыхъ существенныхъ и важнѣйшихъ вопросовъ. Со свойственнымъ ему остроуміемъ онъ пересадилъ сложеніе всего христіанскаго искусства въ періодъ IV—V вѣка, т. е. въ тотъ, о которомъ мы имѣемъ наименѣе представленія за крайнею бѣдностью памятниковъ, и который, по крайней мѣрѣ, въ силу этой самой бѣдности не могъ играть такой всеобъемлющей роли въ

---

[1]) Довольно указать напр. на то, что мозаики атріума или предсѣнія у Св. Марка въ Венеціи онъ относилъ ко временамъ экзархата--VI и VII вѣку, въ Ital. Forsch. I. p. 175, тогда какъ онѣ, навѣрное, не ранѣе XII вѣка.

иконографіи. Однако же, примѣру Румора втайнѣ слѣдовали многіе и относительно иконографіи предпочитали скорѣе думать, что она выработалась уже въ эти времена, нежели предоставить ея разработку искусству византійскому. Исторія миніатюры намъ доказываетъ прямо, что подобнаго рода предположенія основаны на иллюзіи, что искусство IV и V вѣковъ болѣе повторяло прежнія формы, знакомыя по живописи катакомбъ и скульптурамъ саркофаговъ и что, наоборотъ, рѣшительное движеніе въ христіанскомъ искусствѣ началось лишь въ VI стол. съ періодомъ равеннскимъ. Извѣстный въ свое время знатокъ средневѣковаго искусства и особенно живописи Ваагенъ въ своихъ спеціальныхъ изслѣдованіяхъ по исторіи миніатюръ останавливался отчасти и на миніатюрахъ византійскихъ, хотя ихъ описаніе, по видимому, и было для него лишь побочнымъ вопросомъ [1]; тѣмъ болѣе, что на византійское искусство онъ смотрѣлъ какъ на недвижимый, мертвенный складъ древнѣйшихъ и первоначальныхъ образовъ христіанскаго искусства, и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ на извѣстную особливую художественную манеру (Kunstweise), состоявшую въ сухости и худобѣ формъ, преувеличеніи длинноты пропорцій, мелкихъ складкахъ, шраффировкѣ золотомъ и пр. Такимъ образомъ, самыя, повидимому, безпримѣсныя византійскія произведенія, какъ напр. Париж. код. Григорія Назіанзена и Псалтырь Пар. № 139 въ силу ихъ художественнаго достоинства оказываются у Ваагена римско-античнаго характера по техникѣ, по композиціямъ же — древнехристіанскаго происхожденія; мѣстный византійскій элементъ въ этихъ рукописяхъ является лишь въ сухихъ и длинныхъ фигурахъ святыхъ. Вообще же Ваагенъ вовсе не зналъ византійскаго и даже древнехристіанскаго искусства, былъ незнакомъ съ иконографіею и даже не отгады-

---

[1]) Въ соч. Künstler und Kunstwerke von Paris, 1-r Bd. p. 200—231, общее: 200—2. Kunst und Kunstwerke in Wien, 1864; Treasures of Art in Great Britain. 3 vol. Suppl. London. 1854 in 8°, t. 1 p. 97 ss., Suppl. p. 7 ss. Въ бумагахъ покойнаго Ваагена найдены также приготовленные матеріалы къ исторіи миніатюры вообще, но по словамъ проф. Вольтмана, (издателя Kleine Schriften Ваагена въ 1875 г. въ предисловіи), въ нихъ нѣтъ ничего новаго.

валъ содержанія простѣйшихъ сюжетовъ; открылъ во многихъ рукописяхъ двоякую работу: хорошую и дурную руку, чтò было совсѣмъ несообразно съ дѣломъ и давало въ результатѣ самые странные выводы: миніатюра дурной руки приходилось среди остальныхъ хорошихъ и наоборотъ и пр. Во всякомъ случаѣ этотъ ученый первый обратилъ вниманіе на содержаніе лицевыхъ византійскихъ рукописей и подробно описалъ иные изъ нихъ, а краткія характеристики другихъ были приняты всѣми нѣмецкими археологами. Несомнѣнно, затѣмъ, что его разсмотрѣніе всѣхъ западныхъ рукописей съ миніатюрами въ библіотекахъ Парижа, Лондона и Вѣны представляетъ и доселѣ единственное по полнотѣ, научно добросовѣстное изслѣдованіе громаднаго и разнообразнаго матеріала. Равно и въ исторіи византійскаго искусства онъ принесъ положительную пользу, именно тѣмъ, что для уясненія вопроса о византійскомъ вліяніи онъ сдѣлалъ болѣе самыхъ защитниковъ: во всѣхъ изслѣдованныхъ имъ латинскихъ лицевыхъ кодексахъ вплоть до XIV в. онъ внимательно отмѣтилъ то, что ему казалось византійскаго происхожденія и характера, чтó пришлось — скажемъ мимоходомъ — дѣлать довольно часто. Изъ другихъ изслѣдователей средневѣковаго искусства и литературы обращали на это вниманіе Фёрстеръ, Энгельгардтъ (изд. Hortus deliciarum), отчасти Куглеръ, Воцель для пражскихъ рукописей и др. Но для своихъ характеристикъ миніатюръ въ древнихъ кодексахъ Парижа Шназе [1]) гораздо болѣе пользовался Лабартомъ, нежели Ваагеномъ и даже склонялся на сторону взглядовъ перваго болѣе, чѣмъ втораго. Наконецъ, въ послѣднее время западные историки, сознавъ важность византійскаго искусства для иконографіи, стали пользоваться миніатюрами рукописей съ этою цѣлью, но при этомъ и выборъ, и постановка чаще имѣли совершенно случайный характеръ: таковы изслѣдованія и статьи Берл. проф. Пипера [2]). Та-

---

[1]) Geschichte d. bild. Künste, Bd. III. Лучшій компендіумъ по исторіи византійскаго искусства и его отраслей. См. также т. VII, стр. 305 слѣд.

[2]) Theologische Studien u. Kritiken. 1861; въ Evangelischer Kalender разныя статьи; также въ Mythologie u. Symbolik и пр.

кимъ образомъ въ западной литературѣ по данному вопросу сохраняютъ свое значеніе лишь труды Даженкура и Лабарта и для достиженія дѣйствительныхъ успѣховъ еще необходимо отчасти перемѣнить установившееся направленіе. Въ русской литературѣ, напротивъ, по понятнымъ причинамъ, сразу ставшей на прямой путь, благодаря основнымъ мотивамъ въ древне-русскомъ искусствѣ, спеціальныя изслѣдованія византійскихъ лицевыхъ рукописей еще мало имѣли мѣста: подробное описаніе греческой псалтыри г. Хлудова, сдѣланное Ундольскимъ [1], образцовое изслѣдованіе извѣстнаго Ватиканскаго Октотевха, — малый отрывокъ большаго, но неисполненнаго труда покойнаго В. Н. Виноградскаго [2]) замѣтка о редакціи Лицевой Псалтыри Барберинской Ѳ. И. Буслаева [3]), представляющая новый взглядъ на редакцію кодексовъ греческихъ лицевыхъ псалтырей. Общій обзоръ историческаго развитія миніатюръ до позднѣйшаго времени сдѣланъ проф. Буслаевымъ [4]), до VIII стол.,—проф. Гёрцемъ [5]). Но между изслѣдованіями, тѣсно соприкасающимися съ этою областью русская литература обязана тому же проф. Буслаеву анализомъ тридцати важнѣйшихъ лицевыхъ русскихъ рукописей [6]), ведущихъ въ основѣ свое происхожденіе отъ греческихъ, какъ напр. иллюстраціи Псалтырей, Хронографовъ, Палей и пр.; историкъ литературы и въ данномъ вопросѣ остановился на богатомъ внутреннемъ содержаніи, указывая, такимъ образомъ, путь изслѣдованія образцовъ византійскихъ. Арх. Амфилохію принадлежитъ подробное описаніе Славянской Псалтыри г. Хлудова XIV в. [7]); въ изданіи г. Прохорова »Хри-

---

[1]) Сборникъ Общ. Древнерус. Искусства за 1866 г. стр. 136—155.

[2]) Сборникъ Общества Древне-Русскаго Искусства на 1873 г.

[3]) Сборникъ Общ. Древне-Русскаго Иск. за 1874 г.

[4]) Ст. Общія понятія о рус. иконописи въ Сбор. Общ. Древне-рус. Иск. за 1866 г., стр. 56—66.

[5]) О состояніи живописи въ сѣверной Европѣ отъ Карла Вел. до начала романской эпохи. 1873.

[6]) Историческіе очерки. т. 2-й. Древнерус. лит. и иск. Статьи объ изображ. Страшнаго Суда, виз. символикѣ въ рукописяхъ XV в., подлинникахъ и пр. Стр. 84—90, 133—155, 199—216, 281—330. Съ табл рис.

[7]) Описаніе Псал. въ «Древностяхъ». Труды Моск. Ар. Общ. т. III. съ атласомъ рисунковъ.

стіанскія Древности» мѣстами изданы рисунки съ древнѣйшихъ лицевыхъ греческихъ кодексовъ [1]).

Этотъ краткій общій обзоръ убѣждаетъ насъ, что изслѣдуемый нами предметъ, хотя эксплуатировался разнообразно и съ давняго времени, но не получилъ вовсе научной постановки: отрывочность и неполнота, — таковы существенные недостатки, вліяющіе на его постановку, на взглядъ и оцѣнку частей и на исторію цѣлаго; чтобы восполнить ихъ и исправить постановку, необходимо обозрѣть весь запасъ матеріала и утвердиться на сравнительномъ изслѣдованіи его. Поэтому основаніемъ предлагаемаго сочиненія послужилъ обзоръ всѣхъ (по возможности) греческихъ рукописей съ миніатюрами въ библіотекахъ Европы, какъ приведенныхъ въ извѣстность, такъ и неизвѣстныхъ, которые посчастливилось автору найти; рукописи восточныя, западно-латинскія и русскія входятъ въ сочиненіе ради сравненія съ греческими образцами.

Такой анализъ миніатюръ долженъ въ результатѣ представить исторію общаго развитія византійскаго искусства, опредѣлить важнѣйшіе ея вопросы: гдѣ и когда начинается византійское искусство, откуда беретъ оно источники, и въ чемъ заключаются его существенныя свойства, не гонясь за наукою элементовъ, потому что при современномъ построеніи науки, и на эти первѣйшіе вопросы не дано еще никакого удовлетворительнаго отвѣта. Развитіе художественное должно охватывать собою исторію стилей и развитіе техники, и выводомъ этого разбора формъ должна быть общеисторическая формула соотношенія двухъ управляющихъ искусствомъ началъ: идеальнаго и реальнаго, какъ въ высшемъ своемъ проявленіи—историческихъ, мѣстныхъ типахъ, такъ и въ видѣ грубаго, старческаго натурализма, разлагающаго идеалъ. Отложеніе этого развитія — иконографическіе типы и идеалы получаютъ въ анализѣ содержанія первенствующее мѣсто, разумѣя

[1]) Христ. Древн. I. 1862 кн. I, табл. 1-я, кн. 2 рис. 8, кн. III. рис. 1; 1863 кн. X рис. 6; кн. XI, рис. 1; кн. XII, 2, 5, 6, 7, 10 — 12 1864 кн. II рис. 2, 3, 4, 5; кн. VI, рис. 1, 2; 1875, таб. 48, 52.

подъ ними не однѣ лишь фигуры Бога и Святыхъ, но и самые сюжеты иконописи въ ихъ *переводахъ* или композиціяхъ, какъ иконныхъ, такъ и живописныхъ, слагающихся своеобразно въ каждомъ періодѣ самостоятельнаго развитія, пока оцѣпенѣніе художественной жизни не превратитъ эти движущіяся формы въ непреложный канонъ. Но такъ какъ въ искусствѣ жизнь никогда не прекращается, а только безконечно мѣняетъ свое направленіе и начала, то существенный интересъ есть и въ упадкѣ искусства, когда данныя и повидимому увѣковѣченныя формы разлагаются дробленіемъ и натурализмомъ, и въ этомъ претворенномъ видѣ переходятъ къ дѣятельности и развитію въ иныя свѣжія сферы искусства новыхъ историческихъ народовъ.

## I.

Всѣ описанія древнѣйшихъ кодексовъ съ миніатюрами, до насъ дошедшихъ, естественно убѣждаютъ насъ, что мы владѣемъ въ нихъ только немногими жалкими ихъ фрагментами, сравнительно поздняго времени, что ни одна изъ этихъ рукописей не даетъ представленія объ истинной высотѣ положенія художествъ между IV и VI в., ни одна изъ нихъ не сосредоточиваетъ въ себѣ всѣхъ художественныхъ силъ эпохи. Всѣ увлеченія историковъ живописи этими отрывками должны уступить мѣсто раціональному сожалѣнію объ утраченныхъ нынѣ богатствахъ, и потому будетъ вполнѣ справедливо, если мы откроемъ исторію христіанской миніатюры не этими позднѣйшими кодексами, но случайно сохраненною копіею лицеваго *Календаря* сыновей *Константина Великаго* [1]).

---

[1]) Эта копія сдѣлана была, по приказанію Пейреска, въ 1620 г, съ рукописи, принадлежавшей сначала секретарю Люксемб. сената, потомъ извѣстному Куспиніану, еп. Фаберу и Библіотекѣ, а затѣмъ президенту Арраса и впослѣдствіи *безслѣдно (?) исчезнувшей*. Въ видѣ калекъ съ миніатюръ она была прислана въ Римъ при собственноручной реляціи Пейреска. Въ настоящее время эта копія находится въ Барберинiевской библіотекѣ въ Римѣ, въ сборникѣ за № 1053-мъ, содержащемъ отрывки календаря Августа, рисунки мо-

Хотя мы имѣемъ въ этой копіи лишь бѣднѣйшія прориси съ нѣкогда великолѣпныхъ миніатюръ, на скоро сдѣланныя и только благодаря механизму кальки воспроизводящія характеръ ихъ стиля, но и эта тѣнь рисуетъ намъ образъ произведенія истинно изящнаго въ своей античной чистотѣ. Рукопись вся состояла изъ миніатюръ съ немногими надписями унціальнаго письма; она содержала иллюстрацію двухъ календарей: Августа и Константина, или—какъ желательно называть Пейреску и Бюше — языческаго и христіанскаго; во время исполненія копіи она была уже значительно неполною. Миніатюры, представляющія иногда фигуры до 24 сант. высоты, и въ копіи—красоты необыкновенной, но онѣ еще замѣчательны и тѣмъ, что онѣ могутъ отчасти наглядно изобразить намъ соотношеніе искусства собственно античнаго въ композиціяхъ Августовскаго календаря и возрожденія того же искусства или новой его разновидности въ календарѣ Константина. И эта разница заключается не въ стилѣ, или манерѣ исполненія, что́ и врядъ-ли было возможно сохранить въ копіи, — она въ самомъ художественномъ замыслѣ, типахъ и формахъ, также въ орнаментикѣ и во внутреннемъ содержаніи, слѣдовательно, въ общемъ характерѣ изображеній. Въ первомъ мы видимъ изображенія божествъ: Сатурна, Меркурія, Марса и другихъ патроновъ римской имперіи, въ видѣ статуй размѣщенныхъ надъ тріумфальными арками; самъ императоръ или его геній держитъ феникса на сферѣ въ тимпанѣ одной изъ арокъ,— того феникса, который, перелетѣвъ на пальму, сталъ, два вѣка спустя, символомъ неоскудѣвающей христіанской вѣры въ мозаи-

---

нетъ и статьи Алеандера, Герварта, Сильдека и др. *Bucherius* въ соч. *De doctrina temporum commentarius in victoriam Aquitanum.* Antverpiae 1634 in fol. указываетъ на этотъ календарь и даже прилагаетъ копію съ изображенія мѣсяцевъ кромѣ Января, — конечно, весьма неудовлетворительную, къ стр. 274. Боттари Sculture e pitture etc. къ tav. 48 сравниваетъ 4 времени года изъ катакомбъ Понціана съ фигурами календаря, но уже по изданнымъ рисункамъ. И этимъ прекращаются всѣ свѣдѣнія о рукописи, а самая копія оставалась неизвѣстна всѣмъ историкамъ живописи. Но въ соч. Ассеманни Kal. eccl. т. 1-й находимъ увѣреніе, что Ламбеціусъ въ изв. каталогѣ, т. 4-й стр. 275 указываетъ эту рукопись между латин. историч. кодексами подъ № 56.

кахъ; архитектурная композиція въ чистомъ римскомъ вкусѣ съ безвкусными усложненіями греческихъ формъ, классическимъ рококо; по низу у пилястровъ стоятъ привязанные плѣнные варвары. Напротивъ того, календарь Константина начинается изображеніями членовъ императорской фамиліи: его сына Констанція и Констанція Цезаря Галла: первый сидя, разсыпаетъ золото, второй какъ Зевсъ держитъ на правой рукѣ Викторію [1]); оба въ церемоніальныхъ палліумахъ, убранныхъ геммами и камеями — новый родъ роскоши, о которомъ упоминаютъ хроникеры первыхъ вѣковъ византійской имперіи. Правда, самыя изображенія мѣсяцевъ отличаются еще чисто античнымъ характеромъ, но ихъ фигуры размѣщены въ портикахъ, которыхъ архитектурныя и орнаментальныя формы чужды уже античнаго искусства; первыя чрезвычайно смутны, бѣдны и даже не могутъ назваться въ строгомъ смыслѣ архитектурными: мы имѣемъ передъ собою фронтонъ, накрытый по бокамъ двумя пулукругами съ раковиннымъ украшеніемъ, внутри фронтона тоже украшеніе; пилястрики представляютъ затѣйливую рѣзьбу и послѣ городковъ, кружковъ, ромбиковъ и прочихъ спеціальныхъ принадлежностей византійской орнаментики, только внизу имѣемъ античную волну; всѣ растительные орнаменты изчезли. Несомнѣнно, однакоже, что мы имѣемъ въ самомъ памятникѣ довольно точную дату, заставляющую насъ отнести ею къ концу IV столѣтія [2]), что подтверждаетъ и самая свѣжесть античныхъ идеаловъ и формъ. Послѣ тяжело церемоніальной помпы слабыхъ

---

[1]) Тотъ же имп. на диптихѣ такъ наз. Константина и держитъ также Викторію, см. Gori, Thes. vett. diptych. II, tab. 50.

[2]) Выходной листъ представляетъ двухъ геніевъ, держащихъ на щитѣ посвященіе нѣкоему Валентину, притомъ въ формѣ древне-христіанской: Valentine, florens in Deo и пр., ниже V., lege feliciter, а сбоку Furius Dionisius Filocalus titulavit. Въ этомъ Валентинѣ можно видѣть Dux Illyrici, primicerius Protectorum tribunus, (вновь открытой въ 1875 году)—лицо извѣстное въ исторіи города Рима, какъ строитель базилики Юлія на Фламиніевой дорогѣ. Что касается Филокала, что это лицо извѣстно еще болѣе во времена папы Дамаса какъ библіографъ, и потому самую рукопись, какъ копію, сдѣланную, по желанію его, для Валентина, должно отнести къ 364 г. —и под. годамъ.

композицій римскаго календаря, къ которымъ принадлежатъ и колоссальныя фигуры городовъ: Рима съ Викторіею и Плутосомъ, Александріи, Константинополя съ геніями вѣнчающими, Трира, держащаго варвара за волосы [1]) — все неуклюжее римское рококо съ тяжелыми putti какъ будто изъ храма Св. Петра и тѣми-же развѣвающимися бернинiевскими лентами —, легко убѣдиться, что ясныя, граціозныя и вполнѣ жизненныя аллегоріи мѣсяцевъ могли явиться только въ новой струѣ художественной, шедшей изъ того же источника искусства древнегреческаго.

Январь — молодой пастухъ, одѣтый въ мѣховую накидку, мѣхомъ внутрь, грѣетъ озябшія руки на огнѣ очага, задумчиво глядя на огонь и опираясь на свой длинный посохъ; кругомъ мелкая утварь; (ср. юношу съ факеломъ передъ огнемъ — зима въ кат. Понціана) [2]). Февраль — молодая фигура въ широкой женской столѣ и подъ покрываломъ, какъ Весталка, среди аиста, рыбы, раковинъ, подымаетъ гуся. Марсъ — пастухъ въ волчьей шкурѣ, съ прыгающимъ весело козломъ сбоку, показываетъ намъ въ клѣткѣ жаворонка. Августъ—нагой юноша, ѣстъ долю арбуза, кругомъ него разбросаны: снятая одежда, вѣеръ изъ павлиньихъ перьевъ и арбузы. Октябрь — юноша, вынимаетъ изъ капкана зайца, возлѣ корзины съ овощами. Ноябрь—обритый жрецъ Изиды съ аттрибутами ея культа, гранатовыми плодами, гусемъ, держитъ на блюдѣ змѣю; на столбѣ сосудъ canopus. Декабрь—молодой рабъ, держа факелъ, играетъ темнымъ вечеромъ въ кости и пальцами показываетъ два очка; одѣтъ тепло въ шерстяную тунику съ мѣховою пелеринкою мѣхомъ внутрь, на ногахъ теплыя ногавицы; возлѣ—маска, знакъ зимнихъ увеселеній, и висящая на стѣнѣ дичь.

Эти граціозные жанры, которые, только ради внѣшняго примѣненія, позволительно назвать унизительнымъ именемъ аллегорій, не могли родиться нигдѣ иначе, какъ въ греческомъ искусствѣ.

---

[1]) Этихъ же геніевъ, сыплющихъ золото изъ мѣшковъ и пр., можно найти на диптихахъ, см. Gori, Thes. dipt. I, tab. 9, II t. 17.

[2]) Martigny, Dictionn. des antiq. chr. стр. 588.

Съ другой стороны различныя детали напоминаютъ намъ, что мы видимъ передъ собой искусство въ служеніи инымъ потребностямъ, чѣмъ въ классическую эпоху, и такъ какъ эти детали мы не встрѣчаемъ въ современныхъ римскихъ работахъ, то имѣемъ основаніе называть ихъ «византійскими» тѣмъ болѣе, что онѣ вполнѣ соотвѣтствуютъ и характеру орнаментики. Сосудъ, рогъ, чаша убираются здѣсь уже драгоцѣнными каменьями; воротники, пола платья непремѣнно богато расшита; самый характеръ костюмовъ, toga picta у императорской фамиліи, мафортовъ на плечахъ, обуви и пр. крайне сходенъ съ изображеніемъ диптиховъ предполагаемаго византійскаго происхожденія [1]. Самыя лица своимъ широкимъ оваломъ, обрамленнымъ кудрями, большими глазами, крѣпкимъ и энергически вырѣзаннымъ носомъ, при маломъ красивомъ ртѣ, представляютъ намъ тотъ нѣсколько рѣзкій, измѣнившійся греческій типъ, который во всей еще чистотѣ сохраняется древнѣйшими византійскими миніатюрами (Космы Ват. и пр.) и преобразуется послѣ въ специфически византійскій.

Древнѣйшія рукописи съ миніатюрами, дошедшія до насъ: Иліада Амврозіанской Библіотеки, кодексъ Виргилія Ват. № 3225, фрагменты Бытія Вѣнскаго и Коттонова въ Лондонѣ и свитокъ Іисуса Навина въ Ват. библіотекѣ не принадлежатъ къ собственной исторіи византійской миніатюры и искусства: эти фрагменты нѣкогда великолѣпныхъ кодексовъ представляютъ немногіе образцы чисто античной миніатюры, хотя по времени происхожденія явившіеся между IV и VI стол. по Р. Х. Ихъ классическій характеръ выдается столько же въ стилѣ, техникѣ и всѣхъ формахъ, столько въ самомъ выборѣ, смыслѣ сюжетовъ и общемъ характерѣ рисунковъ; и какія бы мы затѣмъ ни находили въ этихъ рукописяхъ мѣстныя черты, въ видѣ ли византійскихъ костюмовъ и деталей, или въ видѣ формъ письменности, инымъ указывающей на Италію,—онѣ ни мало не должны измѣнять этого основнаго воззрѣнія; фрески Помпеи, и Тиверіева дома въ

---

[1]) Gori, Thesaurus I, tab. IX, X и др.

Римѣ остаются вѣдь греческою живописью, гдѣ бы ни были написаны. Но именно въ силу этого античнаго характера указанныхъ миніатюръ, онѣ и должны быть разсматриваемы въ исторіи миніатюры византійской: она есть прямая и непосредственная наслѣдница ихъ техники, и эти самыя рукописи послужили образцами для позднѣйшихъ византійскихъ; наконецъ, между четырьмя важнѣйшими рукописями этого рода двѣ представляютъ миніатюры церковно-библейскаго содержанія и потому важны уже какъ пунктъ отправленія по многимъ вопросамъ древнѣйшей иконографіи.

Кодексъ Иліады Амвроз. библ.

Несомнѣнно, древнѣйшая изъ всѣхъ этихъ рукописей, знаменитая Иліада [1]), по всѣмъ признакамъ, происходящая изъ IV вѣка (или не позже V в.), представляетъ наименѣе интересные рисунки: морскія сцены, битвы со множествомъ мелкихъ фигуръ, и все это въ сильной степени разрушенія [2]). Замѣчательная живость и естественность драматическихъ композицій, привычная художественность работы смѣлой, легкой и небрежно-артистической указываютъ на долговременную практику, на значительное развитіе этой отрасли художества въ первыхъ вѣкахъ новой эры. Но если изъ этой рукописи антикваръ извлечетъ множество интереснаго для античной жизни, архитектуры, кораблестроенія, жизни домашней и военной, то это повтореніе помпеянской живописи мало даетъ для исторіи искусства; мы имѣемъ здѣсь всѣ свойства чисто античной живописи: въ мелкихъ картинкахъ поразительно искусную группировку, хотя часто однообразную и оживленную лишь нѣсколькими фигурами на переднемъ планѣ. Замѣчательныя, даже въ [3]) копіяхъ, композиціи статуарнаго ха-

---

[1]) Въ Амврозіанской Библіотекѣ, въ Миланѣ. Издана въ рис. библіотекаремъ Angelo Mai: Picturae antiquissimae bellum Iliacum repraesentantes. Med. 1819 in 4° и другое изданіе in fol. Экземпляръ библіотеки весь иллюминованъ красками. Рукопись содержитъ 800 стиховъ, по 25 на стр., миніатюры находятся на каждомъ листѣ, иногда по двѣ, итого 58 миніатюръ, но кромѣ того многія безслѣдно исчезли. Размѣры въ длину 21 сант., въ ширину 6, 9 и 20 сант.

[2]) Объ олицетвореніяхъ: ночи, рѣки см. Проф. Герца указ. соч. стр. 19.

[3]) Анжело Маи въ предисловіи l. c. описываетъ разнообразіе красокъ: minium, cerussa, rubrica, armenium, purpurissimum, appianum, tincturae

рактера: собранія боговъ и героевъ и др. и прелестныя, истинно классическія фигуры героевъ въ битвахъ (ростомъ вдвое выше воиновъ простыхъ); группировку битвы въ разсыпную, съ нѣсколькими эпизодами, какъ у Гомера, что̀ даетъ возможность художественнаго представленія; милыя ландшафтныя сцены и пр. По отношенію къ техникѣ колоритъ нѣжный и глубокій, любовь къ пурпуру и красному цвѣту въ гармоніи съ темнозеленымъ фономъ и легкими переходами къ фіолетовому и голубому, однимъ словомъ—полное усвоеніе стиля и живописной техники лучшихъ помпейскихъ фресокъ. Но, къ сожалѣнію, мы не находимъ здѣсь также ничего, что бы характеризовало нарождающееся христіанское искусство. Въ этой артистической небрежности, которая можетъ принадлежать лишь искусству совершенному, подъ покровомъ разрушенія рукописи одинъ выставляется недостатокъ, но существенный: пустота внутренняго содержанія.

Кодексъ Виргилія Ват. библ. № 3225.

Весьма близка къ этому кодексу и столь же извѣстна рукопись Виргилія Ватик. библ. за № 3225 [1]), также, вѣроятно, писанная въ V и никакъ уже не въ VI в., какъ полагаетъ Даженкуръ. Но если «Иліада» скорѣе напоминаетъ фрески Помпеи видомъ своихъ картинокъ, то рисунки Виргилія получаютъ опредѣленный характеръ миніатюръ, хотя бы въ рукахъ римскаго художника, и, разумѣется, ихъ техника имѣетъ прямое значеніе для византійской миніатюры. Каждая миніатюра Виргилія имѣетъ характеръ отдѣльной картины и этому впечатлѣнію способствуетъ столько же выборъ законченныхъ сюжетовъ, сколько и манера исполненія: рисунокъ окаймленъ красною каймою изъ одной или двухъ полосъ; земля пред-

---

hyacinthinae, violaceae, hyalinae, croceae, furrae; minii vero ubique ad splendorem abusio est etc. См. Eraclius, de coloribus Rom. v. Ilg. 1873, гл. 50, стр. 85.

[1]) Въ малую четвертку, чѣмъ и отличается отъ Виргилія той же библ. № 3867, писаннаго въ большую in 4°. Принадлежала нѣкогда Пьетро Бембо. Изд. въ рисункахъ крайне неудовлетворительныхъ Даженкуромъ, Peint. pl. XX, и пять въ калькахъ pl. XXI—XXV. Лучше рисунки, сдѣланные рисовальщикомъ Пьетро Санти Бартоли въ изд. Picturae antiquissimae Virgil. cod. Bib. Vat. aere incisae. Accedunt picturae, gemmae etc. Romae. 1782 in 4°, 124 табл. Предисловіе Мональдини (антикваръ XVIII в. и нумизматъ) относитъ кодексъ даже ко временамъ Константина.

ставляетъ зеленый или свѣтлокоричневый фонъ, мѣстами живо оттѣненный; надъ нею свѣтлоголубой или даже пепельно-голубой фонъ воздушной атмосферы и выше небо или въ фіолетовомъ тонѣ зарева утренняго и вечерняго или темносинее съ звѣздами ночью или розовое на горизонтѣ и голубое вверху. Въ этой законченности миніатюры, въ этомъ выборѣ наиболѣе красивыхъ и вмѣстѣ яркихъ моментовъ для миніатюрной живописи заключалось новое направленіе: въ кодексѣ Иліады мы имѣемъ лишь иллюстрацію, т. е. рисунки фигуръ *по бѣлому фону* (если только миніатюра не изображаетъ моря). Но въ этомъ новомъ направленіи мы имѣемъ древнѣйшій прототипъ миніатюры византійской, которая также въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ ищетъ подобія картины со всѣми ея художественными свойствами, и мы лишь прямымъ унаслѣдованіемъ античныхъ формъ можемъ себѣ объяснить ту привязанность византійской миніатюры къ ландшафту, и особенно къ изображенію неба въ заревѣ: мы найдемъ, что эта подробность повторяется безъ всякой нужды кодексами X—XII вв., когда въ нихъ хотятъ представить небо живѣе и натуральнѣе: ни одна большая миніатюра съ ландшафтомъ, напр., не обходится безъ этой детали. Мы увидимъ впослѣдствіи, что и другія формы стиля и техники въ кодексѣ Виргилія общи съ византійскими миніатюрами. Тѣло имѣетъ здѣсь краснокоричневый цвѣтъ, но съ болѣе свѣтлымъ оттѣнкомъ, чѣмъ во фрескахъ Помпеи; волосы почти всегда свѣтло- или темнокаштановые; широкіе и большіе глаза имѣютъ живой зрачекъ, намѣченный блестящею черною точкою (туже манеру найдемъ въ рукописи Космы Ват.); для усиленія и яснаго выдѣленія иныхъ мускуловъ положены темнокоричневые тѣни. Для нашей цѣли также значительный интересъ представляютъ современные костюмы III — IV в.: пэнулы надсмотрщиковъ темношоколаднаго и оливковаго цвѣта (л. 13); далматики съ двумя пурпурными (клавы) полосами (л. 10); одинъ изъ Троянъ наряженъ въ костюмъ, въ которомъ послѣ мы видимъ всегда трехъ волхвовъ — короткую хламиду, тунику два раза подпоясанную и высокіе, красными шнурами обвитые чулки (также одѣтъ и Амуръ). Дидона въ сценѣ жертвоприно-

шепія покрыта съ головою розовымъ гиматіемъ, туника ея открыта съ праваго плеча; на рукѣ три запястья. Сивилла имѣетъ на туникѣ одну широкую пурпурную полосу, а vates двѣ узкихъ, равно какъ и его слуга (л. 40); далѣе царь Латинъ носитъ длинную красную далматику или тунику и длинную красную хламиду, какъ и Эней, а его приближенные пурпурную хламиду и тунику короткую съ двумя полосами. Все это въ теченіи V—VI стол. превратилось въ сакральныя и церемоніальныя одежды и лишь здѣсь находимъ мы объясненіе того, почему въ VII — IX вв. различаютъ одну широкую и двѣ узкихъ полосы и какое значеніе имѣетъ пурпуръ въ верхнихъ и нижнихъ одеждахъ. Такъ напр. одинъ изъ циклоповъ является въ вырѣзномъ на поляхъ пастушескомъ кафтанѣ, въ который одѣтъ Авель въ рукописи Космы и другія лица ветхозавѣтной исторіи. Для исторіи византійской миніатюры этотъ кодексъ даетъ драгоцѣнное свидѣтельство древности и античнаго происхожденія извѣстнаго пріема шраффировки золотомъ; эта манера наложенія свѣтовъ или оживокъ считалась всегда пріемомъ спеціально византійскаго происхожденія. Между тѣмъ мы встрѣчаемъ эту манеру во всей полнотѣ въ нашемъ кодексѣ: такъ раздѣланы напр. складки одеждъ, особенно богатыхъ и цвѣта краснаго или пурпурнаго, и, согласно съ византійскою манерою, не самыя складки, но ихъ освѣщенныя линіи, что́ и составляетъ вполнѣ оживки; конечно, античная простота рисунка и колорита употребляетъ съ умѣренностью этотъ пріемъ и не пеструтъ мельчайшими эмалевыми извивами одежду, какъ византійская миніатюра X — XI вв., въ которой эти золотые штрихи уже не служатъ бликами, но прямо очерками контуровъ. Наконецъ въ рукописи Виргилія золотые свѣта́ положены штрихами и на деревья, стволы, крыши домовъ и другіе предметы, съ цѣлью усилить яркость колорита; часто темнокрасная кайма также иллюминована золотомъ. Между разнообразными данными для исторіи быта мы остановимся, наконецъ, на одномъ: древнѣйшія миніатюры даютъ случай открыть первоначальное значеніе и происхожденіе жестовъ извѣстныхъ подъ именемъ «греческаго и латинскаго благословенія», которымъ церковный смыслъ былъ приданъ уже въ болѣе

позднія времена. Такъ въ рукописи Виргилія разговаривающія лица обыкновенно обращаются другъ къ другу съ жестомъ латинскаго благословенія, но въ то время какъ Эней дѣлаетъ этотъ жестъ рукою въ послѣднемъ разговорѣ съ Дидоною (л. 24), она отвѣчаетъ ему, складывая палецъ большой съ четвертымъ и оставляя поднятыми остальные [1]) — что соотвѣтствуетъ греческому благословенію; имѣетъ-ли этотъ жестъ смыслъ продолжительнаго убѣжденія, при чемъ дѣло высчитывается по пунктамъ, или иное значеніе, — мы не можемъ рѣшить. Но во всякомъ случаѣ изъ этого противуположенія жестовъ можно заключить и о противномъ ихъ значеніи; если, слѣдовательно, греческая церковь усвоивала себѣ одинъ жестъ по преимуществу, то она придавала этому выбору какой либо извѣстный смыслъ. Дальнѣйшее развитіе положенія и доказательства мы увидимъ изъ примѣровъ другихъ рукописей (см, рукописи Вѣнскаго Бытія и др.). Напротивъ, латинскій способъ въ рукописи Виргилія имѣемъ на л. 6, когда хозяинъ отдаетъ приказаніе рабочимъ, у разговаривающихъ на л. 16 и 17. Точно также и въ рукописи Иліады находимъ этотъ жестъ на л. 5, 7, 19, и послѣдній случай выражаетъ изумленіе, какъ и на л. 21, 22.

Описанный кодексъ разсматриваютъ обыкновенно въ связи съ другимъ кодексомъ Виргилія той-же Ватиканской библіотеки [2]), за № 3867, который представляетъ грубую и дѣтскую иллюстрацію Георгикъ и нѣсколько миніатюръ болѣе совершенныхъ по композиціи къ Энеидѣ. Хотя эти послѣднія (засѣданіе боговъ, три богини на тронахъ и пр.) и видимо скопированы съ античныхъ оригиналовъ хорошаго рисунка, однако и въ нихъ нѣтъ почти никакихъ слѣдовъ собственно античнаго искусства; это

Виргилій Ват. библ № 3867.

---

[1]) Даженкуръ l. c., peint. pl. 21.

[2]) № 3867, въ больш. 4°. Рисунки въ соч. Даженкура, peint. pl. 63—65; въ соч. Le moyen âge et la Renaissance, Miniatures pl. 1, 2, и вторая иллюминована красками, но обѣ сильно прикрашены. Нѣкоторые изъ французскихъ историковъ, основываясь на томъ, что рукопись перешла въ Ватиканъ изъ м-ря S. Denis, полагаютъ, что она и написана была во Франціи и относятъ къ V или VI вѣку; въ изд. выше упомянутомъ таблицы помѣчены одна III или IV вѣкомъ, другая V; тоже Ваттенбахъ, см. Гёрца, стр. 21.

только варварское [1]) подражаніе изчезнувшей блестящей рукописи, дѣтская мазня, пытавшаяся передать искусный рисунокъ. Мы видимъ здѣсь бѣлесоватое тѣло, темно-зеленый или пепельный фонъ, почву, обильно усѣянную цвѣтами, но все это безъ всякой моделлировки тоновъ и красокъ, какъ бы если ирландскій миніатюристъ рисовалъ съ античной фрески. Очевидно, что эта рукопись могла-бы имѣть какое либо значеніе въ исторіи искусства только тогда, если-бы мы не имѣли другаго кодекса Виргилія; что касается вопроса о времени ея происхожденія, то вѣроятнѣе принимать VI—VII вѣкъ, нежели V, потому что, по нашему мнѣнію, самая техника указываетъ [2]) на упадокъ римской школы этихъ вѣковъ. Равнымъ образомъ мало значенія имѣютъ и различныя рукописи Теренція, всѣ, однакоже, приблизительно одного времени и скопированныя съ однихъ и тѣхъ-же или весьма сходныхъ оригиналовъ [3]), хотя, несомнѣнно, уже не прямо античныхъ по времени, но христіанской эпохи. При живой и ясной концепціи, силѣ и разнообразіи движеній и жестовъ, чувствѣ артистической свободы въ широкой манерѣ,—которыя относятся къ оригиналу, мы встрѣчаемъ здѣсь и всѣ недостатки неумѣлой копіи, воспроизводящей чуждыя, непонятныя формы и лишенной необходимыхъ силъ и техническаго знанія. Мутныя краски, густо наложенныя; туманные толстые контуры, неуклюже обозначаемые черною полосою вмѣсто прежней тѣни, дававшей рельефъ; тѣни, прочерченныя голубыми и лиловыми штрихами, небрежный очеркъ перомъ въ крупныхъ и мелкихъ контурахъ, все это представляетъ намъ уже омертвѣвшее въ чуждой сферѣ античное искусство и какъ

Код. Теренція Ват., Амврос. и Парижск библ.

[1]) Замѣтимъ, что Даженкуръ относитъ рукопись къ XII и XIII стол. по своей ошибочной привычкѣ относить къ этому времени произведенія грубой, но античной формы искусства, напр. извѣстную дверь баз. Сабины.

[2]) Обычные жесты рѣчи представляютъ два пальца (какъ и въ предъид. код.) поднятыми, остальные сложены, — манера выраженія простой и спокойной бесѣды, которую встрѣтимъ и въ византійскихъ миніатюрахъ.

[3]) Лучшія изъ нихъ въ Ват. № 3868 и 3226, въ Амвросіанской, кодексъ совершенно подобный первому (шесть комедій) въ Парижск. Библ. 7899. Было прямою ошибкою Лабарта помѣщать всѣ эти рукописи наряду съ Виргиліемъ № 3225 для характеристики древней миніатюры.

всякое безхарактерное и безсильное подражаніе, не имѣетъ значенія и роли въ исторіи: оно также далеко отъ античнаго, какъ и не имѣетъ никакой связи ни съ византійскимъ, ни съ западнымъ современнымъ ему искусствомъ [1]).

Фрагментъ Библіи въ Вѣнск. Библ № 31.

Напротивъ того, весьма важное значеніе въ исторіи искусства и первостепенное для исторіи византійской миніатюры имѣетъ знаменитый фрагментъ греческой Библіи Вѣнской Библіотеки [2]), къ сожалѣнію, ни разу не изданный и не описанный сколько-нибудь удовлетворительно [3]). Между тѣмъ, независимо отъ древности кодекса и чисто античнаго характера миніатюръ, мы владѣемъ въ его рисункахъ несомнѣнно первою иллюстраціею Библіи и притомъ произведеніемъ истинно художественнымъ. Ваагенъ, мелькомъ разсмотрѣвшій миніатюры, обратилъ вниманіе только на то, что онъ, по своему обычаю, называетъ «двумя руками»:

---

[1]) Какъ любопытную, однакоже, подробность этихъ миніатюръ, замѣтимъ, что драматическая концепція сценъ вызываетъ разнообразные жесты, которыми изобилуетъ всякій разговоръ Итальянцевъ и доселѣ. Здѣсь всякое обращеніе, объявленіе новости и пр. выражается двумя пальцами, три открытые—жестъ болѣе сильный; вся открытая рука—полное выраженіе. Напротивъ того, одинъ палецъ открытый выражаетъ спокойное состояніе, приказаніе господина и пр. Сложеніе по гречески имѣетъ подобное значеніе, встрѣчается одинъ разъ, въ жестѣ господина, разговаривающаго съ рабомъ Пармено, съ выраженіемъ поученія.

[2]) 24 листа (25-й и 26-й л. безъ миніатюръ, позднѣе и содержатъ Евангеліе) in 4⁰ (12 дюйм. выс. и 10 шир.), съ 48 миніатюрами за № 31. Писано золотомъ и серебромъ по пурпуру, и по этому признаку, какъ древнѣйшая рукопись IV—V; по Ламбецію, IV; по Монфокону Pal. gr. p. 193 между V и VII, потому будто бы, что ничего нельзя сказать точнаго о древнѣйшихъ рукописяхъ, но подобное замѣчаніе только придирка, обыкновенная у этого писателя. По стилю рисунковъ мы полагаемъ безусловно необходимымъ относить рукопись къ V ст. и не позднѣе начала VI: античность ея выше и чище самаго кодекса Виргилія.

[3]) *Lambecius Petrus*, Commentaria de Aug. Bibliotheca Caes. Vindobonense, ed. altera Collarii. Vind. 1776, fol. vol. 8; въ т. III изданы всѣ миніатюры, но въ самыхъ неудовлетворительныхъ снимкахъ. У Лабарта l. c. одна, pl. 77, у Даженкура ibid. pl. 19 одна выбранная какъ нарочно изъ самыхъ дурныхъ (рукоп. л. 45-й) и 16 миніатюръ въ уменьшенномъ размѣрѣ, еще худшаго рисунка. Описаніе у Ваагена въ Künstler und Kunstwerke in Wien, 1860, p. 3 слѣд. Въ сокращенномъ каталогѣ Несселя 1690, стр. 49 слѣд. повторены всѣ рисунки, съ оригинала Ламбеція.

хорошая и дурная, т. е. на существованіе рисунковъ хорошихъ и слабыхъ. Эта idée fixe Ваагена находитъ двоякую работу тамъ, гдѣ есть лишь разница не въ стилѣ и манерѣ, но отчасти только въ степени исполненія, и вмѣстѣ тамъ, гдѣ, быть можетъ, есть работа десяти и болѣе рукъ, особенно неудачно пришлась въ настоящемъ случаѣ. Съ 34-го листа фрагмента мы видимъ, дѣйствительно, исполненіе иное чѣмъ прежде, то есть крайне небрежное, слабое, мѣстами вовсе плохое, а съ 37-го мазню до самаго конца фрагмента, а можетъ быть и самой исчезнувшей рукописи; но тѣмъ не менѣе античный характеръ не теряется, а напротивъ того, выступаетъ еще сильнѣе и рѣзче. Затѣмъ, всѣ эти миніатюры по выбору сюжетовъ, по деталямъ композиціи имѣютъ лишь одну цѣль: художественную и преслѣдуютъ одни виды — дать читателю наслажденіе и развлеченіе художественное. Миніатюристъ не задумывался о типахъ, объ иконографіи сюжетовъ, часто не слѣдовалъ даже тексту, и вовсе не заботился о созданіи новаго христіанскаго искусства; онъ дѣлаетъ рисунки Библіи, какъ если-бы это была Иліада или Энеида, какъ къ поучительному эпосу; онъ обставилъ ландшафтомъ свои композиціи, натуральныя и живыя, то распредѣляя ихъ поясами, какъ всѣмъ извѣстныя мелкія фресковыя картинки съ натуры и идилліи изъ Помпеи, то располагая перспективно. Иногда художникъ ведетъ зигзагомъ по сценѣ дорогу, и по ней ѣдутъ группы всадниковъ вверху и внизу, а другіе заворачиваютъ по повороту слѣва на право; мы видимъ здѣсь чистую реалистическую манеру классическаго искусства въ изображеніи факта, краткую и ясную, а часто не стѣсняющуюся и различными грубыми наивностями, въ родѣ сценъ Лота съ дочерьми; подобнаго рода наивности хранились византійскими миніатюрами и попадали потомъ въ мозаики собора Св. Марка, гдѣ и были почтены западными историками, какъ признакъ сѣвернаго вліянія, переносъ искусства простодушной Германіи. Кодексъ Бытія, наконецъ совмѣщаетъ въ себѣ манеру Иліады и Виргилія: большая часть миніатюръ представляетъ иллюстрацію по фону общему съ письмомъ, т. е. пурпурному, а съ листа 37-го по конецъ имѣютъ характеръ картинокъ съ иллюминован-

нымъ небомъ, облаками и пр. Узенькая красная каемочка обрамляетъ миніатюру, а зеленая полоса земли раздѣляетъ обыкновенно пополамъ ея поле, образуя, такимъ образомъ, форму фриза. Небольшія фигуры, рѣдко болѣе 6 или 7 сант., исполнены необыкновенно тщательно по пурпурной раскраскѣ фона, по преимуществу свѣтлыми красками; ихъ густота, сочность и блескъ уподобляется самымъ тонкимъ фламандскимъ миніатюрамъ X-го вѣка; тонкость и нѣкоторая мелочность работы сближаетъ рукопись съ извѣстнымъ код. Діоскорида. Въ этомъ отношеніи однакоже вполнѣ сохранена живописная неопредѣленность или туманность контуровъ, особенно рукъ и ногъ, довольствующаяся, какъ въ код. Виргилія, лишь общимъ абрисомъ и сильными тѣнями. Но живописецъ взамѣнъ часто употребляетъ черные штрихи для очерчиванія драпировки (впрочемъ, исключительно темныхъ одеждъ, напр. синихъ, пурпурныхъ), а также волосъ на головѣ и бровей. Мы увидимъ, что эта античная манера встрѣчается особенно часто въ VI вѣкѣ, и исчезаетъ въ миніатюрахъ спеціально византійскихъ какъ пріемъ грубый, некрасивый. Самый глазъ намѣчается черною краскою и около поставленная бѣлая точка даетъ ему живость и блескъ. Кодексъ передаетъ тѣло съ такимъ истинно помпеянскимъ колоритомъ, отъ нѣжно-розоватаго до бронзоваго и краснокоричневаго у пастуховъ, какой даютъ развѣ самыя лучшія античныя фрески; по лбу, носу, щекамъ и подбородку розовые и бѣлые свѣта́. Свѣта́-же, какъ основной принципъ византійской техники, мелкою, сложною шраффировкою покрываютъ одежды; мѣстами мы видимъ даже до крайности пеструю игру ихъ на бѣлыхъ и голубыхъ одеждахъ. Здѣсь же имѣемъ первоисточникъ обычныхъ формъ и пріемовъ византійской драпировки: извѣстно, что почти всякая стоящая фигура въ византійскомъ искусствѣ, коль скоро она наряжена въ хитонъ и гиматій, драпируется по одному и тому же шаблону: отъ низа живота идутъ по гиматію сильно оттѣненныя складки по правому колѣну, переламываются тамъ и, пересѣкаясь, доходятъ до щиколки, въ то время какъ хитонъ внизу складывается между ногъ во множество мелкихъ складокъ, а по подолу въ формѣ зигзаговъ; это *баро́къ* античной драпировки медленно

движущихся фигуръ, какъ еще находимъ въ данной рукописи, но позднѣе онъ былъ усвоенъ для всѣхъ стоящихъ фигуръ, какъ красивая, эффектная форма, замѣнившая прежнія простыя и величаво падающія складки греческихъ статуй. Рукопись наполнена множествомъ интереснѣйшихъ деталей быта и живою передачею типовъ, ибо при общемъ античномъ типѣ въ группахъ народа мы находимъ и попытки индивидуализировать изображенія царя, вельможъ, прислуги, какъ то будетъ видно въ самомъ описаніи миніатюръ [1]). Такъ какъ, наконецъ, эти миніатюры даютъ намъ истинно артистическія композиціи Библіи, притомъ легшія отчасти въ основаніе позднѣйшихъ ея иллюстрацій, какъ въ миніатюрахъ, такъ и въ мозаикахъ, то мы считаемъ необходимымъ дать описаніе миніатюръ по порядку. Замѣтимъ, что если мы употребляемъ выраженіе «игрушечный» о многихъ миніатюрахъ, то не съ цѣлью унизить внѣшнюю красоту ихъ, а скорѣе выставить радостный характеръ сценъ. Если Карпаччіо рисуетъ на громадныхъ полотнахъ исторію Урсулы и наполняетъ ее чисто игрушечною обстановкою, то историкъ искусства все таки видитъ въ этомъ извѣстный, хотя матеріальный успѣхъ живописи. Но иной вопросъ: какъ должно смотрѣть на эту игрушечную красоту съ точки зрѣнія высшаго идеала, къ которому должно стремиться искусство, и мы скажемъ объ этомъ въ общемъ обозрѣніи періода.

1. Грѣхопаденіе въ видѣ трехъ послѣдовательныхъ моментовъ: Адамъ и Ева у древа (на которомъ нѣтъ змѣя) вкушаютъ отъ его плодовъ; далѣе, прикрывшись листьями, они убѣгаютъ отъ гласа Божія и въ сторонѣ сидятъ, спрятавшись за кустами; въ срединѣ въ голубомъ блестящемъ полукругѣ *открытая* Десница Божія; фонъ заполненъ деревьями, растеніями и цвѣтами, исполненными въ сочно глубокихъ и пріятныхъ тонахъ свѣтло-зеленой, желтой, свѣтло-голубой, синей и розовой красокъ, — что̀ скорѣе

[1]) Продолжая кратко анализировать происхожденіе греческаго и латинскаго благословенія, замѣтимъ здѣсь, что изъ нихъ рукопись употребляетъ первый жестъ, а именно на л. 16, 17, 19 и исключительно въ характерѣ оживленной бесѣды. Десница же Божія всегда благословляетъ по гречески, что̀ составляетъ и само по себѣ фактъ важный и было замѣчено не разъ.

походитъ на манеру византійскую, нежели античную. И такъ иллюстраторъ, изобразивши исторически фактъ грѣхопаденія, опустилъ сцены творенія, — въ нихъ не видѣлось никакого интереса для рисовальщика сценъ натуральныхъ и драматическихъ. И, дѣйствительно, искусство древне-христіанское, занятое наплывомъ новыхъ идей и образовъ, не знаетъ еще [1]) и чуждо тѣхъ моральныхъ и аллегорическихъ толкованій этой главы Бытія, придавшихъ ей особенное значеніе для искусства съ X и XI вѣка и выразившихся въ цѣломъ рядѣ произведеній отъ миніатюры до мозаики. 2. Адамъ и Ева, изгоняемые ангеломъ, уходятъ изъ Рая въ сопровожденіи высокой женской фигуры въ голубой туникѣ съ золотою, широкою полосою (clavus) и розовомъ гиматіи. Адамъ и Ева одѣты въ короткія безрукавныя туники изъ кожи зеленовато-коричневаго, чрезвычайно натуральнаго цвѣта. По объясненію Монфокона и Боттари женская фигура есть μετανοία раскаяніе [2]); можетъ быть, и просто *изгнаніе*, согласно съ общимъ характеромъ и употребленіемъ олицетвореній; ибо всякій другой смыслъ былъ бы указанъ надписью, и только этотъ ясенъ самъ по себѣ. Но важнѣе для насъ тотъ выводъ, что мы имѣемъ здѣсь греческое (если не византійское) олицетвореніе: римское искусство не знало подобнаго пластическаго выраженія самаго сюжета. Мы встрѣтимся съ тою же чертою полнѣе въ рукописи Діоскорида. Свѣтло-голубая краска металлической двери рая напоминаетъ намъ византійскія миніатюры. 3. Живописное изображеніе потопа со многими фигурами утопающихъ, исполненными въ ракурсѣ и смѣломъ рисункѣ, по небрежности исполненія однако похожемъ на дѣтскую мазню. Вновь реалистическое изображеніе факта, замѣнившее извѣстную символическую сцену Ноя въ ковчегѣ, выпускающаго голубя. 4. Возлѣ Арарата, представ-

---

[1]) Единственный древне-христіанскій памятникъ съ сюжетомъ творенія жены — барельефъ Латеранскаго саркофага съ Троицею (Bosio, Roma sotter. p. 159 — подобный же, Латер. у Grimouard l. c. II, pl. 8), гдѣ Духъ Святой, оживотворяя рукоположеніемъ, напоминаетъ саркофагъ съ Прометеемъ и Аѳиною.

[2]) Piper, Symb. u. Myth. I, 2, стр. 688.

леннаго въ видѣ утеса, покрытаго снѣгомъ, обитатели ковчега покидаютъ его, — живая разнохарактерная сцена. Внизу Ной на жертвенникѣ рѣжетъ ягненка и кровь его сливаетъ въ красивый золотой сосудъ; передъ нимъ алтарь съ огнемъ, а кругомъ валяются уже приготовленныя для пира жертвы: кабанъ, утка и пр., а въ сторонѣ на алтарѣ сжигаются другія жертвы. Мудрено пріискать сцену болѣе античнаго характера. 5) Завѣтъ Бога съ Ноемъ въ видѣ радуги, подъ которою Ной и другіе клянутся, открывая правую руку ладонью, по обычаю древнихъ. У Ноя на бородѣ и усахъ выписана тонко сѣдина, по зеленому фону волосъ, что вновь даетъ намъ пріемъ, любимый византійцами. 6. Опьяненіе Ноя. Розовый пологъ постели, какъ на византійскихъ миніатюрахъ IX—X в.; розовые и голубые хитоны всѣхъ другихъ фигуръ, кромѣ Ноя, изображеннаго въ апостольскомъ бѣломъ одѣяніи. 7. Одна изъ интересныхъ сценъ Библіи въ иконографическомъ отношеніи: Мельхиседекъ встрѣчаетъ Авраама и союзниковъ хлѣбомъ и виномъ. Дѣйствіе происходитъ на гористой мѣстности, съ которой спускается поѣздъ; вверху Авраамъ съ Ходоллогоморомъ, спѣшившись съ коней; царь одѣтъ въ голубой до колѣнъ туникѣ, темно-голубыхъ штанахъ и длинныхъ красныхъ сапожкахъ, убранныхъ жемчугомъ; поверхъ пурпурная хламида, подбитая и отороченная золотомъ, а на головѣ діадема съ жемчужными украшеніями — полный костюмъ византійскаго императора. Мельхиседекъ одѣтъ почти также; въ лѣвой сосудъ, въ правой хлѣбъ, онъ самъ стоитъ около престола, поставленнаго подъ киворіемъ на четырехъ золотыхъ коринѳскихъ колоннахъ съ малою голубою завѣсою, покрытою звѣздами напереди. Такимъ образомъ мы видимъ въ этой сценѣ ясные намеки на то, что художникъ зналъ символическій смыслъ сцены; подчинившись ему, онъ измѣнилъ историческій характеръ ея и внесъ детали новаго христіанскаго содержанія. Въ самомъ дѣлѣ, на мозаикѣ нефа Маріи Маджіоре [1]) Мельхиседекъ встрѣчаетъ Авраама и царя еще

[1]) Рис. у Ciampini, Vet. mon., tav. 50. Лишь случайнымъ образомъ эта мозаика оказалась ближайшею къ абсидѣ слѣва, ср. съ намѣреннымъ помѣщеніемъ этого сюжета въ трибунѣ Виталія Равеннскаго.

па копяхъ, подноси имъ вино и хлѣбъ,—сюжетъ обработанъ въ видѣ простой сцены безъ особаго смысла. Наша миніатюра, наоборотъ, служитъ переходомъ къ византійской многознаменательной иконографіи этого сюжета въ VI и VII стол. Такъ въ трибунѣ св. Виталія въ Равеннѣ мы находимъ уже символическій образъ Евхаристіи, гдѣ нѣтъ Авраама и гдѣ священствуютъ за престоломъ Мельхиседекъ и Авель; въ трибунѣ же равеннской базилики Св. Аполлинарія in classe Мельхиседекъ, какъ верховный священникъ, какъ Христосъ, преломляетъ хлѣбъ, сидя за престоломъ, въ то время, какъ Авель приноситъ свою жертву угодную Богу—агнца, а Авраамъ приводитъ къ алтарю своего сына Исаака—жертву Ветхаго Завѣта, прообразъ жертвы Завѣта Новаго. Всѣ эти символико художественныя идеи основались на извѣстномъ философски-мистическомъ мѣстѣ посланія къ Евреямъ гл. VII, гдѣ Апостолъ уподобляетъ Мельхиседеку Христа, священника вовѣкъ, царя мира и пр., но для насъ важно доказать, что эти идеи явились очень рано въ церкви торжествующей [1], а именно еще въ IV—V вѣкѣ въ виду того строго-церемоніальнаго представленія, какое онѣ даютъ уже въ VI стол въ искусствѣ собственно византійскомъ или точнѣе, въ томъ богословскомъ направленіи, которое опредѣлило сущность этого искусства. Замѣтимъ, наконецъ, небрежность въ исполненіи миніатюры, усиленную еще тѣмъ, что отпали легко наложенные контуры, чт̀о и должно было часто сбивать поверхностно глядѣвшаго Ваагена. 8. Авраамъ во снѣ пріемлетъ обѣщаніе потомства и молится; внизу изображенъ сѣдой пастухъ его Дамаскъ, о которомъ онъ упоминаетъ часто въ молитвѣ и который утираетъ себѣ лицо отъ поту ли, или утромъ умывшись; художникъ хотѣлъ противупоставить счастіе и богатство. 9. Живая сцена гибели

---

[1]) Излишне говорить, что мы разумѣемъ церковь восточную, хотя бы и до раздѣленія церквей. На Западѣ мы не знаемъ изображенія Мельхиседека ранѣе X вѣка: въ кодексѣ Брюсельской библ. X вѣка, гдѣ Мельхиседекъ изображенъ съ Авелемъ—по переводу равеннской мозаики. См. Гёрца 1. с. стр. 60; у Дидрона въ Ann. Arch. Vol. III, Livr. 4 изданъ потиръ съ изображеніемъ Мельхиседека и пр.

Содома и Гоморра: группа, сначала неохотно выходя изъ города, бѣжитъ потомъ отъ соляной статуи жены Лота. 10. На гористой мѣстности наивноципичныя сцены Лота съ дочерьми. Въ глаза бьетъ красная краска на туникахъ и постеляхъ. 11. Въ натурально живой сценѣ представлено новое обѣщаніе Аврааму потомства у колодца ангеломъ, являющимся въ небѣ, (обѣтъ Іакову въ мозаикѣ нефа Маріи Маджіоре). Ангелъ изображенъ здѣсь въ пепельно или небесно-голубомъ хитонѣ, замѣнившемъ бѣлыя одежды ангеловъ на древнѣйшихъ мозаикахъ Рима и Равенны: дѣтски юное лицо съ свѣтлокаштановыми волосами и голубыя крылья. 12). Рабъ Авраама идетъ въ Месопотамію съ верблюдами. Игрушечно пестрая сцена, копирующая античную; на головахъ верблюдовъ видны персидскія украшенія коней [2]). 13. Рабъ встрѣчается съ Ревеккою у колодца. Въ живописной композиціи сцены особенно замѣчательно прекрасная фигура нимфы источника; подъ шумъ бѣгущей изъ ея урны воды и небрежно раскинувшись на своемъ пурпурномъ хитонѣ, сброшенномъ съ тѣла, она подперла голову рукою и въ задумчивости смотритъ на сцену. По красотѣ фигура эта можетъ спорить съ олицетвореніями свитка І. Навина. Особенно должно замѣтить бѣлое тѣло фигуры съ легкими розовыми контурами и пепельные волосы,—это манера и представленіе послѣдней эпохи греческаго искусства на почвѣ Рима и римскихъ модъ. 14. Разнообразныя сцены свадебныхъ переговоровъ о Ревеккѣ и любовные разговоры жениха и невѣсты. 15. Въ нѣскольких сценахъ разсказъ о продажѣ Исавомъ права первородства, съ тѣмъ же реалистически игрушечнымъ характеромъ, но чрезвычайно живыми фигурками. 16. Бѣгство Іакова. Городъ съ высокою башнею, статуями въ бѣлыхъ одеждахъ по стѣнамъ. 17 и 18. Жизнь Іакова у Лавана, пестрые пейзажи. 19. Уходъ отъ Лавана. Отсюда начинаются миніатюры съ особенно малаго размѣра фигурами въ видѣ дѣтей—изуродо-

---

[2]) О которыхъ разсуждаетъ г. Стасовъ по поводу керченской фрески въ Отчетѣ Арх. Комм. за 1872 г. стр. 305—6.

ванная классическая манера, которая, однако, не мѣшаетъ ясности и выразительности. 20. Переговоры объ унесенныхъ идолахъ. Въ палаткѣ, гдѣ Ревекка сидитъ, притворно горюя, иные шарятъ и удивляются, а другіе искоса смотрятъ на нее, какъ бы зная ея тайну. 21. Два вѣстника, по буквенному пониманію греческаго слова представленные въ видѣ ангеловъ, возвѣщаютъ Іакову прибытіе Исава. Смущеніе Іакова чрезвычайно живо, въ натуральныхъ жестахъ и измѣненіи чертъ лица. 22. Іаковъ посылаетъ стадо въ даръ Исаву; дурная манера, усиливающая выраженіе въ жестахъ за отсутствіемъ другихъ средствъ. 23. Любопытное изображеніе поѣздки Іакова въ мелкихъ, но изящныхъ фигуркахъ (начало виз. финифтей), живо, разнообразно и натурально представленныхъ. Въ борьбѣ Іакова его соперникъ Израиль представленъ не Ангеломъ и не съ крыльями, какъ всегда въ послѣдствіи, но обыкновеннымъ юношею. 24. При свѣтѣ солнца Іаковъ молится, и Израиль въ бѣлой одеждѣ его благословляетъ. 25. Интересная миніатюра по изображенію храма и алтаря въ Веѳилѣ; храмъ имѣетъ видъ полуротонды диптеральной — т. е. съ двумя рядами колоннъ, а алтарь — открытой абсиды съ престоломъ, канцеллами и епископскимъ сѣдалищемъ, барельефами на пилястрахъ и статуями. 26. Столь же интересная сцена смерти Рахили: гробница имѣетъ видъ дома съ тонкой башенкой, на крышѣ человѣкъ зажигаетъ, вѣроятно, факелъ; дики и утрированы жесты, выражающіе горе семьи, особенно у женщинъ плакальщицъ, съ растрепанными волосами; у одной находимъ даже извѣстный жестъ заброшенныхъ назадъ рукъ, выраженіе горькаго отчаянія у Джіотто и его школы. 27. Въ изображеніи смерти Исаака любопытно, что въ могилу покойника опускаютъ коричневую чашу съ огнемъ и пепломъ (у Ламбеція похоже на хлѣбъ); подъ головою его розовый плащъ, у постели два свѣтильника. Ниже начало исторіи Іосифа, негодованіе братьевъ. 28. Группа братьевъ, слушающая разсказъ Іосифа о его снахъ, оживлена выраженіемъ разнообразныхъ чувствъ, вниманія, переспросовъ, толковъ, недоумѣнія у болѣе простоватыхъ и злобно сдержаннаго молчанія у другихъ. 29. Новый сонъ Іосифа о солнцѣ и лунѣ, фигура Іосифа дана въ

прекрасномъ раккурсѣ; мать его имѣетъ бѣлый чепецъ подъ желтою пенулою. Братья, раздѣлившись по группамъ, обсуждаютъ, что дѣлать съ Іосифомъ; въ сторонѣ одинъ изъ нихъ (Іуда) съ негодованіемъ отказывается слушать, а другой ему указываетъ, что всѣ согласны и уже рѣшили. Въ одной группѣ видимъ также, что одинъ изъ братьевъ «ищется» у другаго—совсѣмъ по сельски, въ другой играютъ на флейтѣ—пастушеская сцена во вкусѣ Остада. Столь же натурально и бронзово-красное тѣло пастуховъ. 30. Іосифъ уходитъ къ братьямъ въ поле, сопутствуемый Ангеломъ — странная подробность, болѣе умѣстная въ позднѣйшихъ византійскихъ миніатюрахъ. Большой милевой столбъ съ пурпурною повязкою, какъ античный символъ дороги; такая же живость въ группѣ братьевъ, просыпаются, потягиваются. 31. Извѣстная сцена съ женою Пентефрія въ полуротондѣ. Въ сторонѣ семейная сцена: въ качалкѣ ребенокъ, нянька и Іосифъ или другой рабъ; толстая кормилица съ веретеномъ въ рукахъ въ голубой кикѣ со звѣздами и въ шушунѣ съ широкими рукавами; ниже подобная же сцена: одна изъ нянекъ въ зеленомъ хитонѣ цѣлуетъ ребенка, другая прядетъ шерсть изъ корзинки; третья фигура, конечно, сама хозяйка въ бѣломъ хитонѣ, совершенно прозрачномъ, сквозь который видно ея розовое тѣло, съ красными сапожками, сидя на складномъ креслѣ съ красной подушкою и съ веретеномъ въ рукахъ, принимаетъ отъ Іосифа чашу. Не лишено интереса также и то, что въ физіономіи жены Пентефріевой замѣчательно ясенъ тотъ изношенный типъ, который мозаистъ Св. Виталія такъ удивительно передалъ въ лицѣ знаменитой Ѳеодоры. 32. Подобная же сцена обвиненія Іосифа: Пентефрій слушаетъ вѣсть отъ своей жены, сидящей передъ нимъ въ богатомъ костюмѣ съ широкими золотыми полосами, розовою накидкою и бѣломъ вуалѣ; за устоемъ дверей слуга зоветъ Іосифа изъ за перилъ; ниже ему предъявляютъ его хитонъ, и въ то время, какъ сама госпожа молча на него указываетъ, за нее говоритъ наперсница; послѣдняя имѣетъ высокій, рыжеватый парикъ, одѣта въ сарафанъ, мужщины въ высокихъ черныхъ сапожкахъ. Пентефрій представленъ безбородымъ, въ голубой туникѣ и желтомъ гиматіи съ пурпурнымъ

табліономъ. 33. Іосифъ истолковываетъ сны въ тюрьмѣ; въ сторонѣ тюремщикъ и его жена выражаютъ другъ другу удивленіе и притомъ слѣдующими жестами: онъ сложеніемъ латинскимъ, она греческимъ и послѣднее, вѣроятно, имѣетъ значеніе какихъ-либо объясненій. 34. Пиръ у Фараона, сложная и мелкая сцена. Любопытны парики прислуги, какъ на трагическихъ маскахъ, что̀ напоминаетъ нами ливреи и парики. 35. Истолкованіе сна Фараонова; маги изображены всѣ съ черными табліонами на коричневыхъ гиматіяхъ; возлѣ Іосифъ въ колобіумѣ, на которомъ полосы доходятъ только до живота—видимо, подробность въ костюмѣ слугъ, какъ окажется въ послѣдствіи. Чрезвычайно натуральны спящіе сидя и развалившись въ богатыхъ ракурсахъ тѣлохранители Фараона. 36. Продолженіе той-же сцены: сбоку въ малую, т. е. внутреннюю, дверь входитъ сѣдой придворный въ длинной хламидѣ; передъ нимъ идетъ съ жезломъ ликторъ, а слуга у дверей подымаетъ занавѣсъ, понятная подробность византійскаго церемоніала, которую мы встрѣтимъ впослѣдствіи всегда и въ сценахъ религіознаго содержанія. Тѣлохранители опять въ парикахъ. 37. Приходъ братьевъ Іосифа въ Египетъ. Съ этой миніатюры начинается серія рисунковъ исполненныхъ на особомъ фонѣ—пепельно-голубомъ; работа становится крайне небрежна, но сохраняетъ тотъ же самый античный характеръ, контуры толстые, наведены коричневою краскою; толстый мазокъ ея рисуетъ волосы, никакой моделлировки, отсутствіе бликовъ, грубый рисунокъ и дикія движенія, ноги у фигуръ и особенно у животныхъ просто мазки кисти. Очевидно, что рисовалъ тотъ же художникъ, но торопясь и совершенно наскоро, какъ минутную работу, это какъ бы подмалевка. Фигуры втрое крупнѣе послѣднихъ. 38. Сцены въ дорогѣ, контуры фигуръ писаны черною краскою. 39. 40. 41. 42. Продолженіе того же разсказа. При живой и смѣлой композиціи рисунокъ отличается крайнею грубостью и небрежностью. 43. 44. Братья Іосифа въ дорогѣ. На ярко-голубомъ воздушномъ фонѣ видны розовые отблески зари. Въ первой сценѣ видны кухонныя приготовленія въ дорогѣ, потрошатъ овцу, повѣшенную на деревѣ. 45. Іаковъ благословляетъ дѣтей Іосифа. Ландшафтъ представляетъ горы, то

песчаную и желтую, то зеленую почву; мѣстами видны тѣни, показывающія исканіе перспективы; небо впервые имѣетъ по синему фону бѣлыя облака. 46. Іаковъ благословляетъ всѣхъ сыновей. Подобный же ландшафтъ. 47. 48. Іаковъ завѣщаетъ похоронить его, и самая смерть его. По толстымъ контурамъ, по небрежности рисунка, представляющаго группу въ видѣ ряда цвѣтныхъ полукружковъ для головъ, миніатюра изъ разряда самыхъ грубыхъ.

И такъ въ этомъ рядѣ миніатюръ послѣдовательно разсказана намъ библейская исторія въ главнѣйшихъ ея событіяхъ: за грѣхопаденіемъ слѣдуетъ потопъ, и пропущена исторія Каина и Авеля; особенно подробна исторія Іакова, но вовсе нѣтъ изображенія лѣствицы и т. д., однимъ словомъ, самый выборъ сюжетовъ показываетъ намъ, что, забывъ символику древне-христіанскаго искусства, миніатюра еще не нашла въ Библіи инаго, новаго интереса и потому отнеслась къ своей задачѣ съ точки зрѣнія спеціально артистической. Однакоже, и въ средѣ этихъ античныхъ иллюстрацій мы не можемъ не замѣчать, хотя бы по чисто внѣшнимъ признакамъ христіанскаго элемента: пусть это будетъ Десница Божія, изображеніе ангеловъ, черные табліоны маговъ, нѣкоторый духъ благочестія въ исторіи Авраама, Іосифа и пр. Иначе говоря, мы видимъ въ миніатюрахъ Библіи постоянное присутствіе двухъ элементовъ: общей античной основы въ композиціи, рисункѣ, техникѣ, а главное, въ художественномъ замыслѣ и воззрѣніи, которая, однакоже, держится лишь въ силу традиціи, и явно обнаруживающагося съ другой стороны новаго движенія, которое опредѣляется существенно и религіознымъ содержаніемъ избранныхъ сюжетовъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ явленіями новой жизни. О первомъ элементѣ, т. е. объ античной основѣ рисунковъ и говорили исключительно всѣ изслѣдователи, начиная съ Ламбеція, высоко ставившаго ихъ, и кончая Ваагеномъ, который восхваляетъ живость представленія, блескъ и переходы красокъ, мотивы достойные Рафаэля, полноту и пріятность лицеваго античнаго овала и пр. и пр., тогда какъ, несомнѣнно, главнѣйшій интересъ рисунковъ представляетъ именно другая сторона, какъ признакъ будущаго движенія. Въ силу указанныхъ причинъ, мы не рѣшимся

характеризовать этотъ элементъ именемъ «византійскаго», хотя и многія подробности реальнаго характера, напр. костюмы указываютъ на Византію (Ваагенъ находитъ эти костюмы почему то странными), и мы прослѣдили даже сходство въ общемъ направленіи между манерою этихъ маніатюръ и византійскихъ. Но, принимая за общее правило, что подробности въ произведеніи искусства не составляютъ еще характеристики цѣлаго, и что костюмы византійскіе распростанялись повсюду въ V и VI вѣкахъ на Западѣ, какъ дѣло высшей моды, шедшей отъ двора, мы, вмѣстѣ съ тѣмъ, видимъ въ самомъ началѣ византійскаго искусства цѣльное и широкое по результатамъ и фактамъ направленіе, особую идеально-художественную сферу. И это направленіе, конечно, слагается не изъ однихъ только мелкихъ явленій мѣстнаго быта и особенно жизни полуазіатскаго двора, какъ понимаютъ въ существѣ дѣла Руморъ, Ваагенъ и даже отчасти Шпаазе, для которыхъ біеніе челомъ въ миніатюрѣ или даже слишкомъ усердные поклоны служатъ лучшимъ и важнѣйшимъ признакомъ византинизма. Конечно, и въ данной рукописи, несмотря на всѣ указанныя видимости, направленіе это еще не выяснилось и мы находимъ въ ней явленіе все того же межеумочнаго художественнаго направленія, которое не можетъ еще отрѣшиться отъ прелестей міра античнаго, чтобы углубиться въ христіанскую мысль. Тѣмъ не менѣе, иллюстрація Библіи имѣетъ прямое значеніе въ исторіи христіанскаго искусства, а именно по тому вліянію, какое чудныя античныя композиціи должны были производить на начинающееся искусство не только въ миніатюрахъ, но впослѣдствіи и въ монументальной живописи мозаикъ. Косвеннымъ доказательствомъ греко-византійскаго происхожденія этого кодекса могли-бы послужить фрагменты Бытія на греческомъ языкѣ, въ Британскомъ Музеѣ, извѣстные подъ именемъ Коттоновой Библіи и относимые къ V или VI в. [1]. Ми-

Код. Бытія въ Брит. Муз. Otho. B. VI.

[1] Къ несчастію, почти совершенно уничтожены пожаромъ, а жалкіе остатки наклеены на бумагу на 147 листахъ; въ Британскомъ музеѣ за № Otho. B. VI. Въ каталогѣ Коттоновой библ. Смита 1696 г. на стр. 127 упоминаются еще цѣлыми, но вовсе не описаны. Рисунокъ впервые сообщенъ съ 2 фрагментовъ ипр соч. Проф. Гёрца, указ. соч. т. 1-я.

ніатюры, какъ и тамъ, идутъ поверхъ текста и въ общемъ представляютъ близкое сходство. Но въ Лондонской рукописи мы чаще различаемъ цвѣтной, а именно голубой, или даже ландшафтный фонъ; рисунокъ значительно небрежнѣе, и самая манера исполненія измѣнилась; такъ складки классическихъ драпировокъ сдѣланы гораздо мельче, чѣмъ приближаются къ манерѣ византійской. Далѣе въ сценѣ грѣхопаденія Богъ представленъ въ золотой одеждѣ, а равно и въ другихъ сценахъ крупная шраффировка золотомъ складокъ идетъ дальше Ват. Виргилія и приближается къ перегородчатой византійской эмали. Въ иллюстраціи мѣста Бытія XVII, 6 три фигуры ангеловъ чистаго византійскаго типа: съ крыльями въ голубыхъ хитонахъ и пурпурныхъ гиматіяхъ съ золотыми уже полосами, а на плечахъ золотыя бармы; къ гл. XVIII, 33 ангелы являются въ полныхъ византійскихъ костюмахъ и пурпурныхъ сапожкахъ, а низъ хитона убранъ золотою бахромою; равно и предпочтеніе къ свѣтлымъ краскамъ: голубой и розовой сближаетъ съ живописью византійской.

Откуда же шло это новое направленіе, и чѣмъ было оно возбуждено въ IV и V вѣкѣ? Почему оно двоилось, то усиливая свой артистическій античный запасъ, то проникаясь формами христіанскими? Гдѣ могло бы явиться въ новомъ мірѣ повтореніе стиля Помпеи? Отвѣтъ на всѣ эти вопросы представляется самъ собою: начиная съ первыхъ изслѣдователей классической археологіи и до послѣдняго времени всѣ равно указывали на знаменательный фактъ перенесенія столицы изъ Рима въ Константинополь, какъ на фактъ первостепенной политической важности. Немногіе, и то были историки Византіи или византійскаго искусства, видѣли въ немъ и фактъ культурный: вмѣстѣ со столицею перешло искусство, наука и промышленность. Пусть Греція въ эпоху Римской Имперіи, дѣйствительно, обѣдняла, порты ея опустѣли, населеніе разошлось по Азіи и Италіи, а образованіе перешло въ Александрію и Антіохію [1]), и сама страна превратилась въ глухую

[1]) Finlay, Griechenland unter den Römern, 146 v. Ch.—716 n. Chr. L. 1861, стр. 64, 67, 73, 78 и др.

провинцію. Все же образованіе было нѣкогда такъ высоко, что и остатки его послѣ распаденія римской Имперіи могли освѣтить новое государство: историкъ говоритъ намъ [1]), что именно въ эпоху наибольшаго паденія Греціи въ II вѣкѣ послѣ Р. Хр., когда религія была безвозвратно унижена, на смѣну ея явились философія, какъ общая учительница: ее изучали всѣ и въ ней видѣли основу нравственности и жизни общественной. Вотъ почему, когда при Θеодосіи православно-христіанская церковь была отождествлена съ греческою націею, всѣ формы управленія, народный характеръ этой церкви примкнули къ организаціи религіи древнегреческой, и Греки сразу стали во главѣ церкви; великіе учители ея: Аθанасій, Григорій и Василій отнеслись къ греческой образованности, какъ къ высокой силѣ, которая, будучи совершенно совмѣстима съ христіанствомъ своею общечеловѣческою стороною, необходима для высокаго общественнаго и научнаго образованія христіанъ и вполнѣ самостоятельна въ области естественнаго и раціональнаго [2]). Именно эта образованность способствовала церкви проложить путь между ересями и отвергнуть предложенное гностиками дѣленіе церкви на совершенно духовную и церковь толпы, а равно значительно смягчить общую вражду юнаго христіанства противъ искусства. Въ то время какъ Карθагенянинъ Тертулліанъ громилъ философію, какъ источникъ ересей, и искусство и даже для образа Христа предлагалъ безобразіе, Климентъ Александрійскій признаетъ важность образованія и высокость искусства, но ищетъ для нихъ достойнаго содержанія; цѣлая IV глава его сочиненія λόγος προτρεπτικός πρὸς Ἕλληνας [3]) трактуетъ объ искусствѣ, убѣждая Грековъ покинуть идолопоклонство, презрѣть развратные

---

1) ibid. стр. 75.

2) См. ст. «Сужденія Отцовъ и Учителей Ц. II и III в. объ отношеніи греческаго образованія къ христіанству». Труды Кіев. Дух. Акад. т. II, г. 1860, стр. 74 слд.

3) Migne, Patrol c. c. ser. gr. t. VIII. Также и во второй рѣчи его трилогіи: Педагогъ и третьей—Строматеонъ гл. I, X и др. возвращается къ тому же предмету.

сюжеты и покинуть эту область лжи и злыхъ демоновъ. Когда же Грецiя стала значительно поправляться въ IV вѣкѣ и послѣдующiя реформы Императоровъ, вызванныя самымъ перенесенiемъ столицы, дали Востоку вновь условiя общественнаго развитiя, естественно, и искусства должны были пробудиться къ новой жизни: явилось собиранiе художественныхъ произведенiй древности или государственное ихъ огражденiе отъ разрушенiя, постройки пышныхъ зданiй и пр.

Вотъ почему, сопоставляя эти и подобныя имъ историческiя извѣстiя о новой столицѣ [1]) и ея художественныхъ богатствахъ, съ исторiею сплошнаго разоренiя Запада и его центра Рима въ V вѣкѣ, мы невольно убѣждаемся, что такiя рукописи, какъ Бытiе Вѣны должны были возникнуть на Востокѣ.

Вотъ почему, если-бы мы вздумали сопоставить эти миніатюры съ библейскими сценами въ мозаикахъ, украшающихъ главный корабль римской базилики Марiи Маджiоре, то мы должны были бы отдать безусловное предпочтенiе этимъ небрежно сдѣланнымъ миніатюрамъ, ибо въ нихъ мы увидимъ и работу мысли, и сравнительное совершенство въ техникѣ и исполненiи. Ихъ выборъ останавливается на сюжетахъ драматически интересныхъ, полно обставленныхъ; житейскiя сцены исторiи сыновей Авраама, странствiя и жизнь Iакова и Iосифа, иллюстрированныя столь подробно, напоминаютъ намъ позднеразвившiйся античный романъ. Сцены обильны фигурами, но онѣ участвуютъ въ данномъ актѣ, лишними деталями пейзажа, но слагающимися въ прiятную картину; живое представленiе иллюстратора не чуждо еще поэзiи и наивности миѳологическаго воззрѣнiя. И, напротивъ, мы могли-бы сопоставить множество одинаковыхъ сценъ въ миніатюрахъ и мозаикахъ, чтобы доказать внутреннее ничтожество мозаическихъ композицiй, которыя то повторяютъ въ живописи всѣ недостатки римскихъ барельефовъ позднѣйшей имперiи, то утрируютъ хаотически туманный рисунокъ римскихъ фресокъ.

---

[1]) Banduri, Imperium Orientale, 1711, т. I, p. III: Anonymi Patria, Никиты Хонiата «о статуяхъ» ib., эпиграммы и пр.

Разсказъ вовсе лишенъ драматизма миніатюръ, и его грубый реализмъ довольствуется изображеніемъ множества фигуръ въ битвахъ, множества овецъ для стада и не затруднится помѣстить въ одну группу и пастуховъ Іакова, исполняющихъ извѣстный маневръ со стадомъ, и самого Іакова, принимающаго изъ рукъ ангела въ небесахъ свитокъ. Эти мозаики достаточно характеризуются и тѣмъ, что, иллюстрируя весь Октотевхъ, онѣ наибольшую часть сценъ посвящаютъ Исходу, видимо интересуются битвами Израильтянъ. Если, такимъ образомъ, въ самомъ Римѣ монументальное искусство не могло произвести ничего, кромѣ жалкаго копированія Траяновой и Авреліевой колонны, то мы обязаны хотя въ предѣлахъ гипотезы указать на Востокъ, какъ на единственный пунктъ, гдѣ возможно было начало новой художественной жизни. Мы имѣемъ такимъ образомъ въ Вѣнской Библіи отрывокъ блестящаго труда, въ которомъ наглядно представлялась вся исторія возрожденія искусства на его родной почвѣ, совершавшагося въ продолженіи IV и V вѣковъ. Искусство вновь возвратило здѣсь и силы забытой техники, и свѣтлый характеръ представленія и любовь къ сочно блестящимъ краскамъ и стремленіе къ драматизму, выражающему полноту жизни личной, не знавшей римской солдатчины. Подобнаго же рода отношенія мы можемъ прослѣдить между этими мозаиками и извѣстнымъ свиткомъ, иллюстрирующимъ книгу Іисуса Навина.

Свитокъ кн. І. Навина, Ват.греч.405

Этотъ свитокъ [1]), покрытый миніатюрами въ видѣ непрерывнаго фриза (подобіе барельефовъ Трояновой и Авреліевой колонны), представляетъ одинъ изъ самыхъ характеристическихъ памятниковъ миніатюры античной и принадлежитъ по всѣмъ признакамъ V или VI в. Но такъ какъ свитокъ покрытъ подписями, объясняющими миніатюры, письма VIII или IX ст., то большая часть изслѣдователей вынуждена была принять, что миніатюры копируютъ древнѣйшіе оригиналы, чему и можно было впол-

[1]) Въ Ватиканской библіотекѣ, Codd. gr. № 405, имѣетъ въ длину 10 метровъ, будучи фрагментомъ. Рисунки всѣхъ миніатюръ, но въ маломъ размѣрѣ, у Даженкура pl. 28—30; кальки слѣланы лишь съ трехъ и неудовлетворительны. Описаніе у Румора Ital. Forsch. I стр. 166 сл.

нѣ повѣрить, судя по небрежнымъ копіямъ Даженкура[1]. Но всякій, видѣвшій оригиналъ, отвергнетъ подобное предположеніе въ виду необыкновеннаго изящества и оригинальности его миніатюръ, несомнѣнно исполненныхъ художникомъ первой руки. И кто видалъ когда либо копіи въ видѣ свитковъ 10 метровъ длины?[2]) Объясненіе этой загадки представляется крайне простымъ, когда мы замѣтимъ, что всѣ эти надписи и длинныя подписи сдѣланы безусловно позже самаго свитка, т. е. въ IX или даже X стол. скорописью и темными чернилами, при чемъ, напротивъ того, немногія подписи древнія, для горъ, городовъ и пр. сдѣланы уставомъ лапидарнаго письма V—VI в. безъ удареній и дыханій, притомъ въ такихъ мѣстахъ, гдѣ онѣ не безобразятъ собою (напр. колонкою на башнѣ) миніатюры, какъ тѣ позднѣйшія. Можетъ быть, убѣдительнымъ доводомъ послужитъ и то указаніе, что напр. двоякое изображеніе горы Гейвалъ одинъ разъ, надписано уставомъ: ὄρος Γάιβαλ а въ другой скорописью γεβαλ: не могутъ же эти надписи быть одновременны. Второе затрудненіе представляется въ самой техникѣ миніатюры: одни хотятъ видѣть въ ней какой-то неизвѣстный процессъ, другіе утверждаютъ, что это живопись водяными красками. По нашему опыту, существованіе положенныхъ слоями на пурпуровой фонъ бѣлыхъ бликовъ доказываетъ всего скорѣе, что это таже гуашь, только въ особомъ легчайшемъ растворѣ, при чемъ фонъ могъ быть покрываемъ и водяными красками; быть можетъ, послѣднее обстоятельство было причиною того, что нѣкоторыя изъ красокъ до того поблѣднѣли, что съ трудомъ и только вблизи могутъ быть различаемы. При поверхностомъ разсмотрѣніи представляются только двѣ краски: свѣтло-коричневая для всѣхъ контуровъ, тѣней, почвы, тѣла и одежды, и пепельно голубая, а мѣстами также красная для

---

[1]) Таково мнѣніе самого Даженкура, повторенное у Румора ib: Шнаазе Gesch. d. bild. Künste. III p. 238; Hotho, Gesch. d. christl. Malerei I p. 43; Piper, Myth. u. Symbolik I, p. 24.

[2]) Лѣтописцы разсказываютъ, какъ о чудѣ: кодексахъ—свиткахъ Иліады и Одиссеи въ 120 метровъ длины (см. выше).

одеждъ, почему иные и думаютъ, что остальныя краски сошли. Не для того, чтобъ опровергать подобное странное мнѣніе, но для исторіи техники мы опишемъ всѣ существующія краски. Въ одеждахъ мы чаще всего находимъ или желтоватую, или просто бѣлую краску; также пепельно-голубую и пурпурную; голубыя латы у воиновъ (желѣзныя) и желтоватыя (т. е. золотыя) у вождя. Свѣтло-коричневая служитъ какъ для контуровъ и тѣней, такъ даже при помощи сильныхъ свѣтовъ для изображенія листвы; съ оттѣнкомъ желтой она отмѣчаетъ тѣни на скалахъ. Особенную роль играетъ видимо пурпуръ, какъ наиболѣе обычная краска, потому что ею сдѣланы нетолько различныя детали напр. полосы (clavi), обувь у царей, но она же замѣняетъ краски: розовыя и красную: такъ кровь обрѣзанныхъ изображена пурпуромъ, такъ и тѣло мѣстами наведено легкимъ слоемъ пурпура, изображающаго румянецъ, а также оттѣняющаго мускулы и суставы на рукахъ и ногахъ. Но въ моделлировкѣ лица обращаютъ на себя наше вниманіе рядомъ съ розовымъ оттѣнкомъ тѣла и рѣзкія зеленоватыя тѣни, напоминающія раннюю византійскую технику.

Что касается самыхъ композицій, то всѣ художественныя достоинства миніатюръ: живость и драматичность дѣйствія, разнообразіе въ изображеніи и замыслѣ, замѣчательное расположеніе и группировка, и вообще весь блескъ легкой артистической манеры, сознающей свою силу и связь съ античнымъ искусствомъ— только болѣе заставляютъ насъ сожалѣть о томъ, что эти богатыя средства потрачены на содержаніе пустое и задачу маловажную. Въ средѣ этихъ скучно однообразныхъ сценъ или батальныхъ, или церемоніальнаго содержанія, мы мало встрѣчаемъ интереса и въ типахъ; но какъ въ немногихъ женскихъ фигурахъ, такъ и въ двухъ варіантахъ мужскаго типа: одинъ — молодецъ съ вьющимися волосами, похожій на амура или на Аполлона, и другой—бородатый мужчина съ нѣсколько вульгарнымъ лицемъ въ цвѣтѣ силъ, мы находимъ безусловно чистый греческій овалъ. Легкое видоизмѣненіе этого типа заключается въ короткомъ нѣсколько вздернутомъ носѣ и въ нѣкоторой угловатости верхней

части лица, часто напоминающей обычные типы Византiйскаго искусства [1]).

Главнѣйшiй интересъ этихъ композицiй сосредоточивается на олицетворенiяхъ городовъ, горъ и рѣкъ, которыя соперничаютъ по замыслу съ своими античными оригиналами и въ данное время указываютъ на пробужденiе художества послѣ долговременнаго застоя. Въ порядкѣ слѣдованiя первая фигура представляетъ Iорданъ, изображенный сзади (какъ всегда изображались рѣки въ античной живописи); прекрасная классическая фигура, драпированная пурпурнымъ гиматiемъ, опирается на поваленную за спиною урну и держитъ въ правой рукѣ вѣтвь или стволъ дерева. Гора Галгалъ полулежа, съ рогомъ изобилiя, юная фигура; ей соотвѣтствуетъ по другую сторону сцены подобная же фигура горы или холма по античному переводу съ вѣтвью (подпись: βουνὸς τῶν ἀκροβυστίων). Iерихонъ—женская фигура, въ градской коронѣ, сидя на скамьѣ, въ раздумьи; возлѣ нея блюдо; эта же фигура въ отчаянiи въ сценѣ паденiя стѣнъ, съ брошеннымъ на землю рогомъ изобилiя. Городъ Гай, женская фигура съ развернутымъ свиткомъ въ лѣвой рукѣ, правою опирается на скалу; та же фигура въ позѣ устремленнаго вниманiя опирается на рогъ изобилiя. Гора Гемекахоръ съ вѣтвью въ правой рукѣ полулежа, юная мужская фигура; гора Гевалъ полулежа, правая рука для большаго выраженiя покоя, (а не ужаса, какъ думаетъ Пиперъ) заброшена за голову; другое изображенiе ея же, съ переброшенною ногою за ногу (фигура Микель Анжеловскаго дня); всѣ фигуры горъ легко одѣты хламидою, накинутою на нижнюю часть тѣла. Городъ Гаваонъ—наиболѣе изящная женская фигура и фи-

---

[1]) Изъ такъ называемыхъ признаковъ Византинизма мы встрѣчаемъ паденiе челомъ и другiе способы выраженiя и знаки почтенiя, напр. покоренные подходятъ къ Навину, простирая руки, покрытыя верхнею одеждою. Способъ греческаго благословенiя употребляется очень часто: какъ самое благословенiе и какъ особый жестъ, выражающiй почтенiе: у Iисуса Навина передъ архангеломъ и у его приближенныхъ передъ нимъ самимъ.

гура другаго неизвѣстнаго города [2]), все это, правду сказать, довольно однообразнаго типа, единственная заслуга котораго его античное происхожденіе. Болѣе интереса имѣютъ поэтому фигуры, въ которыхъ античный типъ представляетъ и христіанское содержаніе, напр. Арх. Михаилъ съ мечемъ передъ Навиномъ.

И такъ, разсмотрѣвъ древнѣйшіе лицевые кодексы, мы не нашли между ними ни одного, который представлялъ бы въ полномъ смыслѣ произведеніе новаго христіанскаго искусства; напротивъ того, мы видѣли въ нихъ или обломки чистаго античнаго искусства, уцѣлѣвшіе въ копіяхъ или прямыхъ подражаніяхъ, или же временное возрожденіе того же искусства. Это возрожденіе проявляется какъ въ улучшеніи внѣшней стороны искусства: техники, рисунка и композиціи, такъ и въ нѣкоторомъ оживленіи, если не самыхъ идей и образовъ, то манеры представленія, не чуждой живаго и естественнаго драматизма, къ которому искусство перешло, освободившись отъ оковъ римскаго плѣненія, и мертвившей его пустоты и форменной выправки. Вотъ почему, не находя на почвѣ римской ничего, что бы могло объяснить намъ эту новую жизнь искусства, полагаемъ, что она заключалась въ перенесеніи художественной дѣятельности на почву Греціи и была, по этому, возрожденіемъ собственно греческаго искусства. Понятно, что это обстоятельство еще ближе объясняетъ намъ тѣ тѣсныя связи античнаго искусства съ византійскимъ, которыя опредѣлили навсегда извѣстныя черты и направленія въ собственно византійской миніатюрѣ. Но въ своемъ анализѣ древнихъ кодексовъ, особенно Вѣн. Библіи, свитка І. Навина и друг. мы постоянно останавливались на одномъ наиболѣе характерномъ свойствѣ ихъ рисунковъ, которое проникаетъ самыя композиціи и сюжеты, то скрываясь иногда за классическими идеальными образцами, то господствуя на просторѣ. Это свойство составляетъ цѣлое явленіе, или вѣрнѣе, направленіе искусства и получило въ эстетикѣ названіе *натурализма*, т. е. такого художественнаго

---

[2]) Объ олицетвореніяхъ рѣки см. Пипера Symb. u. Myth. Th. 2. стр. 506, горъ стр. 477, о городахъ стр. 627.

міровоззрѣнія, когда искусство, не отрѣшаясь отъ созданнаго идеала, ищетъ, однако-же, образовъ въ самой природѣ, хотя бы въ грубѣйшихъ формахъ, лишь бы оживить мертвый идеалъ. Въ отличіе отъ реализма, въ которомъ искусство ставитъ въ принципъ себѣ изображеніе дѣйствительности и стремится ею ограничиться (хотя никогда этого не достигаетъ, ибо всякое искусство идеально), натурализмъ видитъ въ дѣйствительности только подробность, прикрасу, пріятное развлеченіе глазъ.

Наука исторіи искусства можетъ отнынѣ выставить своимъ закономъ, что всякое искусство въ своемъ полномъ развитіи и своемъ зародышѣ *идеально*, какую бы ступень его мы подъ этимъ именемъ ни разумѣли,—будетъ ли это совершенное изображеніе высшаго божества, или хитрый синтаксисъ геометрической орнаментаціи посуды и утвари, который созданъ человѣкомъ, какъ первое извѣстное проявленіе его художества. Чѣмъ свѣжѣе, сильнѣе и живучѣе искусство, тѣмъ полнѣе его идеальная сторона, и тѣмъ болѣе примиряется она или сливается съ реальною основою, а въ ихъ полномъ сопроникновеніи заключается загадка процвѣтанія искусства. Напротивъ того, натурализмъ, т. е. подчиненіе искусства дѣйствительности, безъ исканія въ ней идеала, есть существенная черта паденія, старчества и даже полнаго вымиранія искусства, признавшаго свое безсиліе въ идеальномъ творчествѣ. Но, оставя строгую историческую почву, обратимся къ апріорной эстетикѣ въ ея лучшимъ представителѣ—Фишерѣ: натурализмъ есть оппозиція противъ стиля, противъ основнаго художественнаго міровоззрѣнія; онъ ведетъ къ природѣ [1]), но этотъ переходъ къ дѣйствительности совершается въ сферѣ сложившагося искусства, когда оно, чуждаясь идеальнаго творчества, поступаетъ подъ руководительство чистаго инстинкта; дѣятельность этого инстинкта случайна, а первоначальная свѣжесть, при отсутствіи школы, отзывается грубостью природы и скоро цѣпенѣетъ въ привычныхъ формахъ [2]). Пусть этотъ приговоръ не различаетъ въ своей

---

[1]) Vischer, Fr. Th. Aesthetik, 1854, 5 т., 3 ч., II, 514.
[2]) ib. III, стр. 62 сл., 98 сл., 100, 134 и пр.

общности натурализма отъ реальнаго направленія, которое является временно, какъ плодотворная борьба противъ рутины, школы, безсильнаго идеальничанья, и составляетъ силу такихъ великихъ дѣятелей на поприщѣ идеальнаго искусства, какъ Дюреръ и Гольбейнъ, но надъ этою характеристикою явленія слѣдуетъ останавливаться, прежде чѣмъ, замѣтивъ въ средневѣковыхъ византійскихъ или западныхъ произведеніяхъ черту натурализма, радоваться ей, какъ искрѣ свѣжей жизни. Это оживленіе покупается разложеніемъ идеала, и мы встрѣтимся съ его результатами въ послѣднюю эпоху византійскаго искусства.

Теперь же для насъ важно лишь признать вообще, что и античное искусство, несмотря на свои, повидимому, закрѣпощенные идеалы, кончало жизнь свою подобнымъ же явленіемъ, и если этого не чувствовалъ изслѣдователь въ церемоніальныхъ мозаикахъ и диптихахъ, то обильно находитъ въ миніатюрахъ.

Наконецъ, эта вѣтвь античнаго искусства безусловно, однакоже, принадлежитъ исторіи новаго христіанскаго искусства и вполнѣ выражаетъ общій характеръ искусства въ первые пять вѣковъ христіанской эры. Эти иллюстраціи Иліады и Бытія, соотвѣтствующія эпическимъ поэмамъ III и IV вѣковъ [1]), глубже характеризуютъ это искусство въ его внутреннемъ существѣ, силахъ и направленіи, чѣмъ напр. иныя мозаики. Оставимъ въ сторонѣ самое богатое содержаніе новыхъ идей и фактовъ христіанской вѣры, представляемыхъ живописью катакомбъ (хотя и здѣсь должно еще отдѣлить обширную и невыдѣленную область идей общихъ, напр. о безсмертіи, разрабатывавшихся языческимъ искусствомъ) чтобы видѣть, что сдѣлало здѣсь само искусство. Мы найдемъ лишь условные знаки іероглифическаго характера, холодную схему представленія, которой художественная сторона цѣликомъ заимствована изъ античнаго искусства. Всѣ формы изображеженія, вся концепція безусловно имѣютъ характеръ временный;

---

[1]) Примѣромъ ихъ можетъ служить метрическое изложеніе Исхода испан. пресвит. Ювенкусомъ Аквилиномъ жив. въ IV в. См. Pitra, Spicilegium Solesm., I стр. 171—261.

работа живописца, хотя назначенная для вѣчнаго жилища, носитъ всѣ признаки скороспѣлой, необдуманной, она беретъ на мѣстѣ готовыя, казенныя формы и не ищетъ новыхъ типовъ, созданія новыхъ композицій. Исторія иконографіи раскрываетъ намъ нынѣ всю историческую исключительность этого искусства, котораго временныя формы или остались, какъ и были подъ землею и не вышли наружу вмѣстѣ съ торжествующимъ христіанствомъ, или быстро утратили свою годность. Скульптуры саркофаговъ, стоящія въ первые три вѣка въ тѣснѣйшей связи съ искусствомъ катакомбъ вообще, (разумѣя, здѣсь какъ монументальную живопись ихъ фресокъ такъ и мелкія подѣлки, въ родѣ извѣстныхъ донышекъ стеклянныхъ сосудовъ vetri ornati) и пр., столь же мало даютъ для собственно христіанскаго искусства и также мало участвовали въ дальнѣйшемъ его развитіи. Лишь въ IV и V вѣкѣ эта вѣтвь скульптуры начинаетъ нѣсколько расширять область своего представленія (два саркофага съ изображеніемъ Страстей Господнихъ въ Латеранѣ), но общій характеръ, стиль, остается тотъ-же, какъ будто бы скульптура была немыслима внѣ античнаго искусства; таковы напр. барельефы двери базилики Св. Сабины [1]). Извѣстно, насколько античны по стилю и даже сюжетамъ древнѣйшіе диптихи; церковнаго происхожденія диптихи появляются не ранѣе VI вѣка, равно какъ и сюжеты религіознаго содержанія не могутъ быть указаны ранѣе этого времени. Такимъ образомъ, собственно христіанское искусство является съ мозаиками, но первыя произведенія этого рода представляютъ намъ также замѣчательное смѣшеніе элемента языческаго какъ единственно возможной въ эту эпоху художественной формы въ типѣ, орнаментѣ, композиціи съ идеями и содержаніемъ христіанскими. Мозаики бывшаго баптистерія Константина—нынѣ S. Costanza представляютъ намъ по сводамъ обходящаго коридора пологъ, богато украшенный орнаментами всякаго рода, въ

---

[1]) Этотъ замѣчательнѣйшій памятникъ древне-христіанскаго искусства, о котоуомъ скоро появится наше разсужденіе, принадлежитъ V или VI вѣку и представляетъ иконографическое дополненіе къ саркофагамъ.

которые вплетены разныя фигуры аллегорическаго значенія и цѣлыя сцены: геніи собираютъ виноградъ, везутъ его на упрямыхъ ослахъ, давятъ дружно въ прессуарахъ [1]). Знаменитая мозаика церкви Св. Пуденціаны IV в. въ единственно сохранившихся фигурахъ Церкви изъ Іудеевъ и Церкви изъ язычниковъ—все остальное почти сплошь новая реставрація—даетъ благороднѣйшіе типы античнаго искусства. Тоже самое относится и къ двумъ тождественнымъ мозаическимъ изображеніямъ въ базиликѣ Св. Сабины. Что касается мозаикъ нефа Маріи Маджіоре, то мы уже имѣли случай опредѣлить ихъ отношеніе къ христіанскому и античному искусству. Мы находимъ отчасти тотъ же характеръ даже въ знаменитыхъ мозаикахъ тріумфальной арки этой базилики, но вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ важнѣйшій памятникъ христіанской вѣры и искусства какъ бы разрываетъ разомъ классическую завѣсу: колоссальная попытка иконописно-торжественнаго исповѣданія вѣры.

Недаромъ католическая церковь указываетъ на эти мозаики, какъ и было еще въ древности, какъ на непреложное свидѣтельство божескаго почитанія Дѣвы Маріи въ древне-христіанской церкви. Правда, съ другой стороны, въ типахъ и образахъ этихъ мозаикъ мы еще видимъ болѣе античное, нежели христіанское искусство или, по крайней мѣрѣ, переходъ отъ перваго къ второму [2]). Мы видимъ здѣсь чисто эпическій пріемъ

---

[1]) Изображенія въ двухъ абсидахъ, представляющія Христа, подающаго Апостолу (?) Евангеліе, и дающаго миръ между Петромъ и Павломъ, принадлежатъ позднѣйшей эпохѣ—V—VI вѣку, какъ въ томъ свидѣтельствуетъ непоколебимо ихъ стиль. Новую попытку отнести ихъ ко временамъ Константина съ подробнымъ анализомъ см. въ статьѣ г. Евг. Мюнца въ Revue Arch. за 1876 г. Впрочемъ и въ этихъ мозаикахъ есть много чертъ, представляющихъ характеръ искусства въ IV—V вѣкахъ, какъ напр. въ типѣ Христа, который одинъ разъ молодъ и съ маленькою бородою, другой разъ скорѣе въ типѣ Бога Отца. Евангелистъ является безбородымъ. По сторонамъ его десять (а не девять, какъ считаютъ г. Мюнцъ и Кроу) пальмъ вмѣстѣ съ нимъ должны, по моему мнѣнію, изображать одиннадцать Апостоловъ съ Христомъ по Воскресеніи.

[2]) Къ величайшему сожалѣнію, эти замѣчательнѣйшія мозаики Рима никогда не были срисованы и изданы сколько-нибудь удовлетворительно (см.

въ прославленіи Дѣвы и Богоматери въ шести сюжетахъ, расположенныхъ тройнымъ фризомъ по аркѣ. Художникъ обработываетъ свои композиціи живописно, какъ бы прилично было въ миніатюрѣ, а не иконописно, какъ слѣдуетъ въ колоссальной мозаикѣ, т. е. въ томъ родѣ живописи, какой христіанское искусство избрало для монументальнаго представленія, тогда какъ мозаика античная рѣдко имѣла колоссальные размѣры и потому была инаго характера. Мы видимъ во многихъ сценахъ величавую архитектурную обстановку: храмъ, городъ, колоннада представляетъ храмовой дворъ или атріумъ въ сценѣ Срѣтенія (впослѣдствіи же всегда сцена происходитъ передъ престоломъ) [1]) вездѣ видимъ группы народу, воиновъ, священниковъ и пр.; въ Благовѣщеніи ангелъ изображенъ летящимъ вверху, вмѣстѣ съ голубемъ Духомъ Святымъ; особенно характерную деталь представляетъ рядомъ со сценою Срѣтенія храмъ, дворъ котораго наполненъ голубями, и гдѣ слуга или другое лицо собирается принести жертву — эта подробность напоминаетъ миніатюры Виргилія. Поклоненіе волхвовъ представлено съ любопытными нѣсколько римско-античными подробностями: Христосъ Младенецъ сидитъ на громадномъ тронѣ достаточномъ для трехъ лицъ, по сторонамъ его сидятъ: церковь языческая въ богатомъ дѣвическомъ нарядѣ какъ юная дѣва [2]) и церковь іудейская какъ старая матрона въ пенулѣ (прежде ее принимали за самое Богородицу) со свиткомъ. Богородица тоже является въ этомъ пышномъ костюмѣ знатной римской дѣвы (какъ Агнеса) съ косымъ вырѣзомъ столы, оплечьями и коронкою. Весь-

---

Ciampini, t. I tab. 49). Описанія же всѣ небрежны и невѣрны. Самыя мозаики погружены въ мракъ и нужно много разъ ихъ смотрѣть, даже для того только, чтобы удовлетворительно разобрать композицію. Оба края арки наконецъ срѣзаны нынѣ и прикрыты, такъ что крайнія фигуры или невидны или видны на половину. Большая же заслуга соч. Флёри L'Évangile 1875, что оно сообщаетъ много рисунковъ мозаикъ, хотя нѣсколько годныхъ.

[2]) По слову Павла Кор. II гл. II, 2; Кириллъ Ал. въ соч. О поклоненіи въ Духѣ сопоставляетъ ц. язычниковъ съ дѣвою Сепфорою, дочерью жреца призванною къ Богу для сочетанія съ Моисеемъ, см. Migne, Patrol. c. c. t. 68, стр. 259.

[1]) Замѣчательная иконографическая подробность, имѣвшая знаменатель-

ма любопытна и вмѣстѣ крайне затруднительна для объясненія сцена, которую обыкновенно толкуютъ какъ поученіе Христа во храмѣ: изъ извѣстнаго города вышедшая толпа народу въ изумленіи остановилась (если не вышла на встрѣчу) передъ Младенцемъ; подошедшіе сзади Іосифъ и Мать протягиваютъ къ нему руки, а два ангела указываютъ имъ на изумленную группу; впереди толпы мужщина въ золотой туникѣ, голубой хламидѣ съ таблiономъ пурпурнымъ, діадемѣ и красныхъ сапожкахъ долженъ изображать царя, потому что мы видимъ всѣ подробности и безусловные аттрибуты костюма византійскихъ императоровъ; рядомъ съ нимъ мужчина въ одномъ гиматіи уперся длинною палкою въ землю, это тѣлохранитель; сзади вельможи въ красныхъ и золотыхъ хламидахъ. Можетъ быть, мы имѣемъ передъ собою проповѣдь Христа въ Іерусалимскомъ храмѣ, но съ какими то неизвѣстными намъ (въ извѣстныхъ изданіяхъ ничего не находится) подробностями апокрифическаго характера, представляющими торжественную встрѣчу Младенца царями и вельможами [1]).

Напротивъ того, несомнѣнно, новыя формы и типы, сложеніе сюжетовъ на новыхъ началахъ находимъ мы въ мозаикахъ Равенны V стол., какъ напр. въ Баптистеріи и ц. С. Аполлинарія Новаго: строго монументальныя задачи, осмысленная опредѣленность типовъ не только главныхъ, но и второстепенныхъ, выработка композицій

ный смыслъ: позднѣйшіе писатели: Левъ имп., І. Зонара, Германъ, Дамаскинъ особенно указываютъ, что Марія пришла въ самый храмъ, а не стала передъ дверьми его, какъ подобало женѣ по кн. Левитъ XII, 1—7; Legenda Aurea Іакова de Voragine стр. 159, также; иные даже, что самъ Захарія ввелъ Дѣву внутрь и указалъ на чудо. Гомиліи и повѣствованія древнихъ О. Ц. (и приписываемыя имъ) о Срѣтеніи: Аѳанасія Ал, (?) въ Patrol. c. c. томъ 28, Кирилла Ал. (Ѳеодота) т. 77-й, Кирилла Іерус, (?) т. 33-й, Григорія Нисскаго т. 46-й, Іоанна Зл. т. 50-й, Гезихія Іерусал. т. 93-й, даже Германа о Введеніи томъ 98-й *этого не содержатъ*. Праздникъ Срѣтенія съ 552 г. См. кодд. у Lambecius IV, 298,307; VIII, 52,154, 155,823. Кириллъ Алекс., гдѣ онъ доказываетъ, что Богородица не нуждалась въ обычномъ очищеніи, см. соч. „О поклоненіи", кн. 15, Patrol. c. c. томъ 68, стр. 1006, въ комментар. Ев. Луки ibid. т. 70, стр. 501.

[1]) Рис. въ изд. Rohault de Fleury, L'Évangile, pl. 30.

притомъ не въ томъ живописномъ направленіи, какое мы видѣли, но съ характеромъ иконописи. Среди античныхъ орнаментовъ и сценъ въ мозаикахъ усыпальницы Галлы Плацидіи изображенъ Св. Лаврентій, съ крестомъ на плечахъ и раскрытымъ Евангеліемъ идущій къ костру, величаво-античная фигура, но по замыслу и идеѣ принадлежащая христіанскому искусству. И это явленіе ясно-опредѣлившагося въ своихъ задачахъ искусства убѣждаетъ насъ, когда мы сопоставимъ его съ современными римскими произведеніями, повторяющими древне-христіанскіе образцы, что мы видимъ здѣсь новое движеніе художества. Это движеніе съ теченіемъ времени слагается въ широкое и знаменательное явленіе исторіи, образуетъ эпоху процвѣтанія, и независимо отъ спеціально-мѣстнаго византійскаго характера и происхожденія, начинаетъ собою развитіе собственно христіанскаго искусства. Мы увидимъ что это развитіе сосредоточивается исключительно въ области Византіи, и что вся эта эпоха составляетъ собственно *первый періодъ* исторіи византійскаго искусства, или эпоху его процвѣтанія, къ которой и переходимъ.

## II.

Код. Діоскорида Вѣн. Библ. греч. №5.

Первое по порядку мѣсто между лицевыми рукописями *періода процвѣтанія* византійской миніатюры и искусства занимаетъ Вѣнскій *Діоскоридъ*, написанный около 500 года [1]) и несомнѣнно, въ Византіи. Пять великолѣпныхъ миніатюръ и множество изображеній на поляхъ, блестящихъ красками и представляющихъ растенія, животныхъ и птицъ, исполнены, безусловно,

[1]) Такъ наз. *большой*, им. 12 д., иначе въ боль. 4°, 491 листъ, № 5, Вѣн. библіотеки. Писанъ для Юліаны, дочери Плацидіи и Аниція Олибрія, императора Запада, ум. въ 472 г. Рисунки изданы въ «комментаріяхъ о Библіотекѣ» Петра Ламбеція. Изд. Коллара. 1776 г. т. 3 й; у Даженкура pl. 26—три большихъ миніатюры; Лабарта изображеніе Юліаны, но вполнѣ удовлетворительное. Одинъ рис. Діоскорида въ Сборникѣ общ. древне рус. иск. за 1866 г. къ ст. проф. Буслаева. Пассери издалъ миніатюру Юліаны-Аниціи какъ неизвѣстный памятникъ въ прибавленіи къ Gori, Thes. vett. dipt.: Expositio in monum. p. 60, таб. 90-я.

мастеромъ первой руки и даютъ отличный образецъ возрожденнаго античнаго искусства на византійской почвѣ. Византійскій элементъ, слѣдовательно, заключается, прежде всего въ усовершенствованіи античной техники, сохранившейся не только въ преданіи, но и въ живомъ употребленіи хотя значительномъ упадкѣ; затѣмъ въ выборѣ и предпочтеніи особенно блестящихъ и свѣтлыхъ красокъ согласно съ житейскими привычками византійской роскоши, — отсюда начинается обильное употребленіе розовой краски для одеждъ, — что заставляетъ художника пренебрегать часто формами предмета и своимъ рисункомъ, лишь бы удовлетворить тонкому чувству краски и пріятности впечатлѣнія. Живописцемъ руководило не «правило вѣрности природѣ», какъ поверхностно замѣчаетъ Ваагенъ, но уже извѣстное сложившееся эстетическое воззрѣніе, которое и погубило впослѣдствіи византійское искусство и миніатюру; оно преслѣдуетъ въ предметѣ, отдѣльной фигурѣ или цѣлой композиціи ту сторону, которая кажется съ перваго раза наиболѣе характерною, и забываетъ о всѣхъ другихъ, о соотношеніи, мѣрѣ и естественности. Это стремленіе къ характерности было обусловлено въ византійскомъ искусствѣ ремесленною постановкою художника, необходимостью выработать для обихода мастерской схему фигуры, сцены, красокъ и пр. Вотъ почему византійское искусство сразу выдѣляется своею спеціальною манерою, а впослѣдствіи такъ страдаетъ отъ схематичности, условности, казенности типовъ и композицій. Какъ скоро мастеръ въ извѣстномъ представленіи нашелъ характеристическую его сторону, онъ разрабатываетъ исключительно ее и подчиняетъ ей все остальное. Нельзя же думать напр., что византійскій миніатюристъ, умѣя нарисовать фигуру, не могъ затѣмъ никакъ ее поставить какъ слѣдуетъ,—внутренняя причина этихъ недостатковъ та, что онъ не заботился и не думалъ о нихъ; для него было достаточно, если кончики носковъ этой фигуры прикасаются къ землѣ: такимъ образомъ недостатки византійскаго искусства суть скорѣе результаты китайской привычки, нежели дѣтскаго безсилія. Иначе говоря, для живописца, исполнившаго сцену въ изящной античной композиціи и наполнившаго ее блескомъ и гармо-

ніею разнообразныхъ красокъ, было почти безразлично, не страдаютъ ли фигуры неправильностью рисунка, устойчиво-ли поставлены онѣ на ногахъ и дѣйствительно ли онѣ посажены на стулья и кресла или только прислонены къ нимъ. Всѣ недостатки этого рода и всѣ достоинства находимъ мы въ Діоскоридѣ, который даетъ намъ уже полную византійскую манеру въ рисункѣ и техникѣ; мы находимъ здѣсь и густую гуашь, которая по сочности красокъ превосходитъ эмаль, но сильно лупится и потому была причиною сильнаго разрушенія миніатюръ; слои свѣтовъ: пепельныхъ, красныхъ, розовыхъ по коричневому тѣлу и лицу; золотой хитонъ шраффируется мелко золотомъ по коричневому полю, какъ бы въ эмали; по бѣлой одеждѣ идутъ голубоватыя и зеленыя тѣни.

На выходномъ листѣ находится изображеніе павлина—древняго символа безсмертія и смѣны временъ года, изображеніе котораго встрѣчается уже въ катакомбахъ Калликста: извѣстна привязаность христіанской литературы къ этой эмблемѣ. За этимъ выходнымъ слѣдуютъ листы съ другими парадными миніатюрами: 1) семь древнихъ медиковъ сидятъ, расположившись триклиніемъ, и разсуждаютъ о медицинѣ: Хиронъ Гиппокентавръ (съ лошадиными формами тѣла отъ пояса; на плечахъ шкура; у Ламбеція же, ошибочно, съ человѣческими) Махаонъ и др.; бесѣда крайне живая, горячая, съ сильными драматическими жестами. 2) Семь другихъ медиковъ бесѣдуютъ въ томъ же расположеніи; въ центрѣ спорятъ Галенъ съ Діоскоридомъ (врачъ, жившій при Августѣ, изъ Киликіи); всѣ другіе внимательно слушаютъ, но двое не согласны; одинъ Никандръ играетъ съ послушной змѣею. [1]). Что обѣ миніатюры повторяютъ древній оригиналъ, доказательствомъ служитъ небольшая мозаика изъ термъ Каракаллы, нынѣ въ виллѣ Альбани, въ галлереѣ Канта (изд. Винкельманомъ), изображающая въ томъ же расположеніи и характерѣ школу семи врачей. Обѣ миніатюры имѣютъ золотой фонъ, совершенно не идущій къ композиціи. 3)

---

[1]) Можно различить, что употребляются по преимуществу жесты греческаго и латинскаго благословенія, притомъ въ соотвѣтствіи, такъ что бесѣдующіе взаимно отвѣчаютъ другимъ жестомъ.

Діоскоридъ сидитъ въ складномъ креслѣ въ голубомъ пышномъ гиматіи и, держа въ лѣвой рукѣ свитокъ, указываетъ на мандрагору, которую представляетъ ему εὕρεσις (позднѣйшая надпись: σοφία) прекрасная женская фигура въ золотомъ безрукавномъ хитонѣ и пурпурномъ гиматіи; на шеѣ ея жемчужное ожерелье, а на рукѣ браслетъ; волосы собраны назади; древне-греческій образъ, сдѣлавшійся типическимъ для олицетвореній въ византійскомъ искусствѣ. Передъ золотымъ подножіемъ Діоскорида собака, умирая отъ съѣденнаго растенія, опрокидывается въ корчахъ. Фонъ миніатюры синій, живописный. 4) Діоскоридъ и живописецъ описываютъ и срисовываютъ растеніе мандрагору, которую держитъ передъ ними та же фигура, но въ голубомъ хитонѣ съ рукавами и вышитымъ перлами воротомъ; на головѣ діадема. Мастеръ въ короткомъ и подпоясанномъ хитонѣ розоваго цвѣта и длинныхъ черныхъ сапожкахъ, какъ прилично рабочему. Сцена представляетъ внутренность портика съ коринѳскими колоннами и нишею, которой сводъ имѣетъ форму раковины [1]). 5) Внутри медальона, котораго плетеная кайма образуетъ по краямъ нѣсколько угольныхъ полей, изображена на золотомъ тронѣ, несомомъ орлами, Юліана въ блестящемъ византійскомъ орнатѣ: пурпурной туникѣ съ широкими золотыми полосами и золотомъ гиматіи; на головѣ діадема съ жемчугомъ и съ пряжкою или бантомъ на лбу; въ ушахъ жемчужныя подвѣски; голову накрываетъ красная повязка, завязанная назади; спереди положена коса, накрытая жемчужною сѣткою; лицо Юліаны изношеннаго византійскаго типа чрезвычайно напоминаетъ Ѳеодору. Держа книгу въ лѣвой рукѣ, она принимаетъ другую отъ нагаго крылатаго генія πόθος τῆς σοφίας κτίστου; закутанная въ бѣлыхъ одеждахъ фигура, падшая передъ ея трономъ,—εὐχαριστία τε φιλ олицетвореніе, характеризующее византійскую принцессу (Ваагенъ принялъ по ошибкѣ за писца). По сторонамъ Юліаны двѣ классическія фигуры φρόνησις и μεγαλοψυχία: первая съ золотою эгидою на груди (или золотыми монетами), а вторая держитъ книгу, какъ неотъемлемыя спутницы византійскаго

[1]) См. эту архитектуру въ моз. Солуни, Texier and Pullan, Byzantine architecture 1864.

двора; у трона два круглыхъ ящика со свитками; по каймѣ идетъ исчезающая хвалебная надпись. Въ угловыхъ поляхъ изящныя, ювелирно мелкія композиціи изображаютъ геніевъ, занимающихся разными художественными производствами — намекъ на дѣятельность принцессы, а можетъ быть, и на построеніе ею церкви Божіей Матери въ Константинополѣ въ 505 году. Фонъ темно-голубой.

Орнаментика этихъ миніатюръ безусловно новаго сложенія, хотя пользуется также элементами античными; такова напр. красная каемка, которую мы видѣли во всѣхъ древнѣйшихъ миніатюрахъ, но которая сохраняется миніатюрою византійскою до позднѣйшаго времени, служа подтвержденіемъ того, что писцы и каллиграфы Византіи всегда имѣли передъ собою древнѣйшіе образцы. Затѣмъ: лавровый вѣнокъ, перевитый лентою, перегибающіяся по пурпурному фону волюты съ акантами въ углахъ представляютъ античное наслѣдіе. Напротивъ того, своеобразный и излюбленный византійскій орнаментъ составляютъ мозаическіе разноцвѣтные кружки со вписанными крестами или другимъ дѣленіемъ, а также штучная радужныхъ цвѣтовъ полоса по золотой или голубой каймѣ (см. рисунки мозаикъ Св. Софіи у Зальценберга и Солуньскихъ церквей у Тэксье и Пуллана въ указ. соч.).

Но какъ ни великолѣпна эта первая византійская рукопись, ея миніатюры по самымъ сюжетамъ своимъ мало характеризуютъ искусство христіанское: онѣ близки только къ диптихамъ и античнымъ мозаикамъ.

Сирійское Еван. Лавр. Библ., код 56.

Важнѣе другая лицевая рукопись съ датою въ этомъ періодѣ—сирійское Евангеліе, писанное монахомъ Рабулою въ 586 г. по Р. Х. [1]). Хотя эта рукопись отдѣлена отъ Діоскорида почти

[1]) Находится въ Лаврентіанской Библіотекѣ, во Флоренціи, Syr. Cod. 56. Писано въ монастырѣ Іоанна, въ Загбѣ, городѣ Месопотаміи. Въ XI в., по указу патріарховъ Антіохіи кодексъ перешелъ въ монастырь Божіей Матеріи въ Ботрѣ, оттуда въ другой въ Каннубинѣ близь Ливана, и уже въ XV в. поступилъ въ Библіотеку. Миніатюры приложены (переплетчикомъ) въ концѣ, тогда какъ по своему назначенію должны были быть съ начала, на 14 отдѣльныхъ листахъ, считая какъ большія такъ и виньетки каноновъ. Листы эти варварски обрѣзаны, такъ что края многихъ виньетокъ пропали,

столѣтіемъ, и между другими иллюстрированными кодексами этого періода могутъ быть болѣе древніе, но памятникъ съ датою всегда имѣетъ преимущественное право быть разсматриваемымъ прежде другихъ, а Евангеліе Рабулы и независимо отъ того,—по своимъ миніатюрамъ, ихъ композиціи и техникѣ, отчасти принадлежитъ періоду предшествующему. Эта рукопись возникла въ провинціи, куда новое художественное движеніе должно было приходить гораздо позже мѣстностей ближайшихъ къ центру.

Предварительно замѣтимъ, что техника во всѣхъ миніатюрахъ безусловно одна и таже [1]), слѣдовательно, какъ большія миніатюры, такъ и виньетки принадлежатъ одному времени и всѣ рисованы тѣмъ-же каллиграфомъ Рабулою. Небрежная грубость или техническая неумѣлость исполненія и напротивъ, искусство композиціи указываютъ на то, что миніатюристъ долженъ былъ пользоваться готовыми оригиналами. Техника представляетъ паденіе античной, ее ближе всего можно сравнить съ плохими миніатюрами Вѣнскаго Бытія. Для усиленія тѣни живописецъ употребляетъ обильно черные контуры, и часто прибѣгаетъ къ этому средству и для того, чтобы очертить яснѣе фигуру, но уже послѣ того, какъ она исполнена въ краскахъ, а не предварительно ее намѣчая, какъ дѣлается въ XII, XIII вѣкахъ, когда очеркъ иллюминуется красками. Контуры назначены помогать художнику и въ группахъ, когда нужно отдѣлить фигуры и въ случаѣ совпаденія темныхъ цвѣтовъ, за отсутствіемъ свѣто-тѣни. Краски также просты и несложны и лишены моделлировки; какъ мѣстную черту, свойственную сирійскому Востоку, можно отмѣтить любовь

Описаніе миніатюръ, но неудовлетворительное находимъ у Даженкура; рисунки: у Даженкура pl. 27. (Вознесеніе и нѣсколько деталей), Лабарта съ красками и образцовой вѣрности pl. 80 — Распятіе. Наконецъ въ Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa падре Гарруччи, Prato, 1873—6 fol. на листахъ 136—140 рисунки 3 большихъ миніатюръ и канововъ, но не передаютъ вовсе оригинала.

[1]) Замѣчаемъ это потому, что есть ошибочное мнѣніе, будто-бы нѣкоторыя изъ миніатюръ позднѣе VI вѣка; основаніе этому видятъ въ орнаментикѣ, которая-де имѣетъ формы VIII—IX стол. и сходна съ каролингскою,

къ красному, господствующую въ деталяхъ, одеждахъ — даже ангеловъ, нимбахъ, заревѣ и пр. Свѣтá или оживки наложены сильно и мѣстами слишкомъ широко, утрируя византійскую манеру. Формы тѣла, особенно головы, руки, ноги представляются туманными (код. Виргилія); глаза намѣчены одною черною и одною бѣлою возлѣ точкою, что даетъ непріятную живость взгляду; къ тому-же брови сведены остро подъ прямымъ угломъ съ носомъ и сообщаютъ выраженіе дикое, жесткое; пропорціи тѣла коротки, фигуры чаще приземисты; согласно съ этимъ, и члены тѣла толсты, руки и ноги болѣе велики, чѣмъ слѣдуетъ и пр. Животныя рисованы очень свободно и ничѣмъ не уступаютъ въ типѣ виньеткамъ Діоскорида, хотя далеко слабѣе по работѣ. Но несмотря на множество чертъ античной техники, основа рукописи —искусство византійское, которое, кромѣ другихъ столь же важныхъ по значенію техническихъ свойствъ, дало миніатюристу композицію, типы, всю манеру представленія. Рядомъ съ легкими туманными формами мы видимъ и рѣзко очерченныя лица и фигуры съ мелкою, дробною штриховкою одеждъ, дающею извѣстныя византійскія схемы складокъ; притомъ въ тѣхъ миніатюрныхъ сценахъ Евангелія, которыя излюбило именно византійское искусство. Мы имѣемъ здѣсь памятникъ рѣшительнаго движенія искусства къ выполненію задачъ, предложенныхъ христіанскою религіею; не находя еще истинно религіозныхъ типовъ, оно не колеблется усвоить себѣ извѣстные пріемы, которые, имѣя значеніе и интересъ въ искусствѣ древнемъ, такъ утомляютъ своимъ однообразіемъ и неумѣстностію въ позднѣйшей иконописи и миніатюрахъ. Таковъ напр. жестъ греческаго благословенія, являющійся здѣсь не только безусловною формою для изображенія Христа благословляющаго какъ Спасителя міра, или при Вознесеніи давшаго свое благословеніе, какъ проповѣдника, творца чудесъ и пр., но и всякаго Апостола, Пророка, коль скоро они изображаются среди проповѣди, поученія, или просто религіозной бесѣды. Многіе типы главнѣйшихъ лицъ Новаго и Ветхаго Завѣта не повторяютъ уже античной условной схемы, но представляютъ стремленіе къ идеальному образцу. Самый за-

мѣчательный фактъ этого стремленія представляетъ *двоякій* типъ Христа: а именно въ большихъ миніатюрахъ съ торжественными сюжетами—это вульгарный типъ древне-христіанскаго искусства, по осложненный мѣстными чертами: у Христа длинные, падающіе по плечамъ, черные какъ смоль волосы и черная короткая борода; лицо однако же болѣе продолговатое, нежели широкое. Напротивъ того, въ сценахъ Евангелія Христосъ является молодымъ юношею, безбородымъ или съ бородкою, слегка опушающею лицо, и кудрявымъ; цвѣтъ волосъ рыжеватый. Какъ бы слабо этотъ типъ ни былъ характеризованъ, мы не можемъ, однакоже, не усмотрѣть въ немъ того ранняго натурализма, котораго легко добываемые результаты постоянно смѣнялись и потеряли все свое значеніе, когда явился типъ идеальный; этотъ древній натурализмъ былъ результатомъ колебанія, исканія истиннаго по идеѣ и исторически дѣйствительнаго типа Христа и предшествовалъ установленію въ VI стол. благочестивыхъ преданій о лицѣ Христа и появленію почитаемыхъ его иконъ въ эту же эпоху [1]). При этомъ, однако же, натуралистическая тенденція руководилась преданіемъ, что образъ Христа былъ красивъ, что онъ имѣлъ волосы вьющіеся [2]) и воспроизводя реальный типъ Еврея, искусство сохраняло идеальную величавость фигуры, отличающейся высокимъ ростомъ. И этотъ типъ былъ извѣстною иконографическою новостью, вытекавшею изъ исторіи типа Христа въ первыхъ вѣкахъ христіанства. Извѣстно, что символическій юношескій образъ Христа (саркофаги, живопись катакомбъ и мелкія вещи ихъ) только въ IV вѣкѣ (а не II и III, какъ думали по разнымъ под-

---

[1]) См. изложеніе исторіи типа и сказаній у Шнаазе Gesch. d. bild. Künste III p. 186—190, какъ особенно обстоятельное, также у Дидрона Iconogr. de Dieu стр. 247 сл. Grimouard, Guide de l'art chr. II. стр. 241 сл. Wilh. Grimm. Die Sage v. Urspr. des Christusbildes, Abhandl. Berl. Akad. 1842 стр. 122—175, образъ Авгара признаетъ виз. типомъ.

[2]) Намъ кажется, что этотъ типъ, вмѣстѣ съ фигурою Христа въ мозаикѣ С. Констанцы, изданной г. Мюнцемъ въ Revue Arch. 1876 pl., прямо соотвѣтствуетъ этому описанію, тогда какъ Шнаазе ib. p. 189 прим. 3 полагаетъ, что былъ еще типъ неизвѣстный намъ.

дѣльнымъ, или позднѣйшимъ изображеніямъ), смѣняется (но не всегда) типомъ историческаго характера, т. е. въ пожиломъ возрастѣ, съ бородою и длинными волосами. Но эти черты или воспроизводятъ общія черты античной фигуры (изв. саркофагъ Латеранскаго Музея) или придаютъ ей нѣсколько вульгарный типъ, какъ бы руководясь текстомъ Исаіи 52,14 и идеями Климента Алекс., Іустина, Тертулліана (таблетка слон. кости въ Ват. Христ. Музеѣ и барельефы дверей св. Сабины). Болѣе опредѣленное стремленіе къ типу историческому, или, какъ правильнѣе можно его называть, византійскому является въ мозаикахъ С. Пуденціаны въ Римѣ (отъ которой, впрочемъ, только тѣнь уцѣлѣла послѣ реставраціи), Латеранской базилики, базилики Павла за стѣнами на тріумфальной аркѣ, Космы и Даміана, главнаго нефа ц. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Но въ тоже время индивидуальная характеристика типа является въ мозаикѣ Констанцы въ Римѣ, гдѣ Христосъ имѣетъ юношеское лицо, только съ легкимъ признакомъ бороды на подбородкѣ и длинными бѣлокурыми волосами [1]). И между тѣмъ, какъ основы византійскаго типа, поддерживаемыя Златоустомъ и др. развиваются окончательно въ мозаикахъ Св. Софіи и миніатюрахъ Космы, новый Завѣтъ въ моз. Св. Аполлинарія и другія равеннскія мозаики еще держатся этого колебанія и пользуются двоякимъ типомъ: юношескимъ и мужественнымъ для завѣтныхъ символическихъ цѣлей. Таковъ двоякій типъ Христа: юнаго и безбородаго и мужественнаго—съ бородою въ мозаикахъ ц. Св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ и барельефахъ двери въ базиликѣ Св. Сабины а также другихъ наиболѣе раннихъ памятникахъ христіанскаго искусства. Эти два типа представляются въ историческомъ чередованіи, а именно: въ сценахъ земной жизни до тайной Вечери Христосъ представляется сначала юношею, съ полнымъ кругловатымъ и пріятнымъ лицомъ, безусловно общаго античнаго типа и короткими волосами; но въ сценахъ чудесъ этотъ юноша имѣетъ уже отпущенные длинные волосы, падающіе

---

[1]) См. фотолитогр. къ ст. г. Мюнца Notes sur les mos. chr. en It. II Revue Arch. 1875.

на плечи и раздѣленные проборомъ по срединѣ; въ тайной Вечери и первыхъ сценахъ Страстей это уже молодой человѣкъ съ усами и легкою бородою; въ сценѣ Несенія Креста и по Воскресеніи Онъ является уже съ полною бородою и густою прическою длинныхъ волосъ, обрамляющихъ строгій типъ, повторяемый мозаиками какъ равеннскими, такъ и римскими. Понятно, что художникъ подчинялся здѣсь требованіямъ современнаго, довольно наивнаго, но далеко не безусловнаго натурализма или хотѣлъ быть натураленъ въ предѣлахъ даннаго типа [1]). Миніатюры сирійскаго кодекса представляютъ и тотъ признакъ древности, что въ сценахъ евангельскихъ и пр. ни Апостолы, ни даже Божія Мать не имѣютъ нимба; у ангеловъ нимбъ окрашенъ въ голубую краску,— любопытная и довольно рѣдкая черта древне-христіанскаго [2]) искусства; нимбъ Христа золотой, но безъ крестообразнаго дѣленія.

Между миніатюрами особенный интересъ представляютъ семь большихъ, изъ которыхъ двѣ имѣютъ характеръ выходныхъ и вмѣстѣ посвятительныхъ, а другія иллюстрируютъ главнѣйшія сцены Евангелія: Распятіе, Вознесеніе, Сошествіе Св. Духа и пр.; начальный порядокъ перебитъ и врядъ ли можетъ быть возстановленъ. Пять изъ нихъ идутъ сначала.

1) Сошествіе св. Духа на Апостоловъ [3]): посреди стоитъ Богородица, правою рукой, поднятою до груди и сложеніемъ трехъ первыхъ пальцевъ (сходно съ греческимъ благословеніемъ) выражая благоговѣйное изумленіе передъ событіемъ. По сторонамъ ея стоятъ въ двухъ рядахъ Апостолы, между которыми можно узнать по опредѣленному типу Петра, Андрея, Матѳея, Марка и Луку; по наивности старыхъ временъ всѣ молодые стоятъ сзади. Иные, сложивъ руку для благословенія, проповѣдуютъ, другіе,

---

1) См. рис. въ соч. Rohault de Fleury, L'Évangile. 1874. 2 vol. въ соотвѣт. таблицахъ или фотографіяхъ Риччи, каталогъ, № 127—152.

2) Между прочимъ встрѣчаемъ въ мозаикахъ арки Маріи Маджіоре: у ангеловъ нимбы бѣлые или розовые; въ мозаикѣ S. Maria Navicella IX в. голубые, но золотые у архангеловъ.

3) Рис. въ Христ. Древн. Прохорова за 1863 г. кн. X, рис. 6, но снимокъ не удовлетворителенъ, особенно въ типахъ.

протянувъ ее, бесѣдуютъ на чуждыхъ языкахъ. Петръ рѣзкимъ движеніемъ въ сторону выдѣляется изъ группы. Всѣ одѣты одинаково: желтоватую или голубую тунику и голубоватый гиматій; по туникѣ идутъ двѣ широкія красныя полосы; Богородица въ голубомъ хитонѣ и пурпурной пенулѣ, накинутой на голову, на которой виденъ край толстаго бѣлаго чепчика (кукуліона); сверхъ того Марія обута въ красные башмаки, подробность императорскаго византійскаго костюма, воспрещенная для ношенія и потому рано перешедшая на изображенія Богородицы, Ангеловъ и проч. Нимбъ Божіей Матери желтоватый (т. е. золотой), а нимбы Апостоловъ представляютъ лишь синіе ободки на общемъ фонѣ миніатюры; этотъ фонъ — розовый и видимо долженъ изображать зарево. Св. Духъ нисходитъ изъ синяго небеснаго ореола, представленнаго въ формѣ полога, подъ которымъ густо подымаются растенія (рай?). Но что значитъ, что всѣ фигуры изображены стоя и что подъ ногами Апостоловъ изображена почва, покрытая травою, тогда какъ дѣйствіе совершилось въ домѣ? Это обстоятельство заставляетъ насъ думать, что мы имѣемъ передъ собою какой либо неизвѣстный переводъ, тѣмъ болѣе, что настоящая сцена Сошествія является въ концѣ рукописи (см. ниже).

2) Выходная миніатюра. Въ аркѣ портика, украшеннаго крестомъ и наполненнаго растеніями (вновь символическій образъ рая), на византійскомъ тронѣ Христосъ, царь небесный, изображенный въ голубомъ ореолѣ (въ формѣ миндалины) съ Евангеліемъ въ рукахъ, принимаетъ подходящія къ престолу четыре фигуры, изъ нихъ двѣ держатъ Евангеліе покровенными руками, изъ другихъ одна фигура монаха долженъ быть самъ Рабула. Интересъ представляетъ лишь фигура самого Христа: юная съ кудрявыми волосами въ пурпурномъ гиматіи и съ желтымъ нимбомъ.

3) Замѣчательная композиція Вознесенія. Внизу группа, ставшая впослѣдствіи обычною: Богородица посреди, съ воздѣтыми руками; пурпурная пенула оторочена бахромою. По ея сторонамъ два Архангела бесѣдуютъ съ группами Апостоловъ, одинъ указывая вверхъ, другой обращаясь къ близъ стоящимъ; вол-

ненie въ группѣ, ясное и выразительное, сопровождается рѣзкими движенiями головы и поднятыми руками; все вмѣстѣ даетъ чрезвычайно живую сцену, безъ измѣненiй повторяемую послѣ византiйскимъ искусствомъ; развѣ только въ соотвѣтствующихъ фигурахъ болѣе внесено симметрiи контрастовъ. Между Апостолами видны: Павелъ, восторженно указывающiй вверхъ, и Петръ съ другой стороны, требующiй объясненiя; онъ держитъ крестъ, какъ въ древнѣйшихъ мозаикахъ. Фонъ представляетъ горный ландшафтъ. Выше Христосъ, держа въ лѣвой рукѣ развернутый свитокъ и открытою правою какъ бы возвѣщая мiру Откровенiе, возносится въ голубомъ миндалевидномъ ореолѣ, который несутъ вверху два Ангела, а внизу колесница съ четырьмя апокалипсическими эмблемами. Съ двухъ сторонъ устремляются ко Христу два Архангела, неся вѣнцы мученическаго подвига на пурпурныхъ покрывалахъ, золотые съ краснымъ подбоемъ. Небо, покрытое облаками, горитъ пурпуромъ зарева, а вверху видны солнце и луна въ видѣ ликовъ. Миніатюра эта представляетъ намъ торжество мученика и по всей концепцiи, деталямъ, апокалипсическому переводу евангельскаго сюжета слѣдуетъ вообще прiемамъ древнихъ мозаикъ Рима и Равенны, но въ тоже время далеко опережаетъ ихъ своею сложною, пышною композицiею. Прототипъ этой сцены находимъ на одномъ изъ барельефовъ двери базилики Сабины, гдѣ Вознесенiе представлено еще въ полномъ характерѣ диптиховъ, и гдѣ внизу Петръ и Павелъ вѣнчаютъ фигуру церкви дiадемою. Замѣчательно, что Христосъ имѣетъ въ миніатюрѣ нимбъ простой, не крестчатый, также какъ въ этомъ барельефѣ и въ евангельскихъ сценахъ послѣ Воскресенiя въ катакомбахъ и на другихъ древнехристiанскихъ памятникахъ. Рисунокъ отличается живостью, сильнымъ лирическимъ порывомъ, смѣнившимъ холодно-античную красоту пошиба древнехристiанскаго.

4) Распятiе. Миніатюра указывается обыкновенно, какъ древнѣйшее извѣстное намъ изображенiе этого сюжета послѣ символическихъ переводовъ его на ампуллахъ Монцскаго собора, относящихся къ VI вѣку. Но въ виду существованiя этого сюжета между барельефами двери Сабины, притомъ съ любопытнѣйшими

въ иконографіи этого сюжета подробностями, миніатюра теряетъ это значеніе примитивности. Рого́ де Флёри издалъ[1]) также таблетку слоновой кости VI вѣка, изъ Ват. музея, которая вполнѣ примыкаетъ къ этому барельефу[2]). Христосъ облаченъ въ миніатюрѣ въ длинный пурпурный съ золотыми полосами колобій; разбойники же имѣютъ повязки по чресламъ, слѣдовательно иконографія подчинилась уже той церковной дисциплинѣ которая требовала изображать Христа одѣтымъ: въ барельефѣ и на таблеткѣ онъ изображенъ нагимъ (по римскому обычаю при распинаніи), т. е. съ одной скрученной повязкой около чреселъ. Далѣе самый сюжетъ представляетъ также обычные впослѣдствіи мотивы: сотникъ Логинъ прободаетъ копьемъ, а съ другой стороны одинъ изъ Іудеевъ подаетъ Христу губку, держа котелокъ съ уксусомъ Направо отъ Креста рыдающая Мать и Іоаннъ, а налѣво три жены. Внизу трое разыгрываютъ одежду, въ итальянскую (morra) игру: угадывая количество выкинутыхъ пальцевъ. Помимо замѣчательнаго искусства, несомнѣнно почерпаемаго изъ того же античнаго родника, въ изображеніи нагихъ тѣлъ, въ живомъ движеніи и мастерской постановкѣ другихъ фигуръ, особенно Логина и еврея, мы находимъ здѣсь и рѣзко запечатлѣнное выраженіе, какъ ни просты и несложны, повидимому, для того средства художника. Для иконографіи важно также, что по сторонамъ Христа изображены солнце и луна, что Его ноги и разбойниковъ прибиты порознь (четыре гвоздя), и что крестъ сдѣланъ безъ всякихъ перекладинъ. Въ ландшафтѣ опять двѣ горы — пріемъ, который мы встрѣтили и въ миніатюрахъ X столѣтія.

5. Воскресеніе[3]) по византійскому переводу: Ангелъ возвѣщаетъ двумъ женамъ, пришедшимъ ко Гробу, одна съ алавастромъ (узкая античная бутылочка), другая съ куреніями въ жаровнѣ; гробъ представляетъ античный круглый мавзолей съ іони-

---

[1]) L'Évangile, pl. 88.

[2]) Отсылаемъ читателя къ нашей статьѣ о двери Сабины, которая имѣетъ быть помѣщена въ трудахъ Моск Арх. Общества.

[3]) Рис. въ изданіи Rohault de Fl. l. c. pl. 93.

ческими колонками. Изъ полуоткрытыхъ дверей вырывающійся сильный свѣтъ ослѣпляетъ трехъ бѣгущихъ и падающихъ ницъ воиновъ — подробность извѣстная существенно лишь здѣсь и представляющая намъ любопытную попытку изобразить Воскресеніе реально и вмѣстѣ сохранить покровъ тайны, наброшенный на это событіе Евангеліемъ. Въ сторонѣ воскресшій Христосъ является двумъ женамъ въ саду; одна изъ нихъ въ нимбѣ. По розовому зареву неба тянется полоса пурпурныхъ облаковъ.

Мы встрѣчаемъ въ Евангеліи Рабулы и такъ называемые каноны (сводъ параллельныхъ мѣстъ 4 Евангелій Евсевія), обрамленные парными аркадами на трехъ тонкихъ и пестрыхъ колонкахъ; во фронтонѣ помѣщенъ въ медальонѣ крестъ, поверху цвѣты, разнообразныя птицы, одни сидятъ на гнѣздахъ, другія клюютъ плоды; стадо утятъ плыветъ вверхъ и внизъ по аркадѣ; или же птицы расположены по сторонамъ розы, фонтана и пр. Припомнивъ, что у древнехристіанскихъ писателей Христосъ часто именуется источникомъ жизни, водою, рѣкою и пр., мы должны, безъ всякаго недоумѣнія, видѣть въ основѣ этой декораціи символическую мысль. Если мы находимъ чаще всего двухъ голубокъ, то Кириллъ Александр. особенно выразительно уподобляетъ Христа горлицѣ и голубкѣ [1]) (turtur и columba), и, встрѣчая эту деталь на диптихахъ, мозаикахъ и пр., мы не въ правѣ лишать ее смысла. Такое значеніе напр. имѣетъ этотъ символъ въ аркахъ знаменитой равеннской гробницы Галлы Плацидіи. Впослѣдствіи эта орнаментація осложняется, теряетъ первоначальный смыслъ и получаетъ значеніе внѣшней декораціи въ византійскихъ Евангеліяхъ VIII—XIII в.; понятно также, что по самымъ сюжетамъ своимъ она особенно шла къ украшенію сводовъ и абсидъ (VIII — XII въ Италіи). По сторонамъ аркадъ каноновъ въ сирійскомъ Евангеліи идутъ виньетки, иллюстрирующія Евангельскія событія; ихъ символическій характеръ представленія какъ нельзя болѣе идетъ къ краткой схемѣ изображеній. Христосъ передъ

---

[1]) Въ соч. О поклоненіи въ Духѣ и Истинѣ, въ изд. Migne, Patrolog. curs. complet. Ser. gr., т. 68-й, стр. 970.

Пилатомъ, который, сидя на креслѣ за столомъ, собирается умыть руки. Іуда повѣсившійся; Христосъ, уводимый служителями, прикосновеніемъ благословляющей десницы исцѣляетъ рабу Малху ухо [1]: это соединеніе напоминаетъ таблетки выше описанныя. Христосъ причащаетъ Апостоловъ, держа чашу и подавая имъ эвлогію, хлѣбъ,—любопытный и, очевидно, древнѣйшій символическій переводъ крайне рѣдкаго сюжета — Тайной Вечери. Извѣстно, что этотъ же переводъ мы находимъ впослѣдствіи на знаменитой императорской далматикѣ въ Римѣ [2]. Съ другой стороны аркады изображенъ входъ въ Іерусалимъ. Христосъ проповѣдуетъ, сидя на горѣ, среди двухъ Апостоловъ (Андрея и Филиппа?); больные. Умноженіе хлѣбовъ, изображенное тождественно съ мозаикою же св. Аполлинарія Новаго: Христосъ благословляетъ двѣ рыбы въ рукахъ двухъ Апостоловъ, стоящихъ по сторонамъ. По нашему мнѣнію, какъ изображеніе двухъ рыбъ [3] на Тайной Вечерѣ, такъ и эта композиція должна имѣть символическое значеніе, и ближайшее доказательство этого мы находимъ въ сочиненіяхъ (комментаріи на Евангеліе) Кирилла Александрійскаго, который, сравнивая пятикнижіе Моисеево съ Евангеліемъ, уподобляетъ ихъ, первое—пяти хлѣбамъ, а второе — мудрость Апостоловъ — двумъ рыбамъ [4]. Вотъ почему двѣ рыбы являются на столѣ Тайной Вечери, когда ученики «просвѣщалися на умовеніи Вечери». Столь же любопытно изображеніе Христа съ сотникомъ, принимающимъ Его благословеніе на покровенныя руки; сюжетъ этотъ является затѣмъ впервые въ византійскихъ мозаикахъ Монреале. Двое Евангелистовъ съ Евангеліями въ рукахъ, стоя, — повидимому Лука и Маркъ, оба молодые и безбородые; двое затѣмъ,

---

[1] Рис. въ соч. Rohault de Fleury. L'Évangile, pl. 78.

[2] См. рис., литературу у Didron, Ann. arch. I p. 152 слѣд. О самомъ переводѣ сюжета статью г. Добберта. Abendmahl etc, помѣщ. въ Zahn, Jahrbücher der Kunstwissenschaft.

[3] Древнѣйшее изображеніе этой детали на моз. той же равенской церкви. Рис. въ соч. Rohault de Fleury pl. 73.

[4] Migne, Patrologiae cur. compl., томъ 73-й, стр. 459.

сидя на креслахъ, съ античнымъ свѣточемъ, но если одинъ сѣдой долженъ представлять Іоанна [1]), то другой юный Матѳея, что́ и даетъ намъ, слѣдовательно, замѣчательные древне византійскіе типы Евангелистовъ, смѣненные уже въ код. Космы типами обычными. Христосъ и Петръ, поймавшій рыбу.

Съ этого же листа верхи аркадъ украшаются изображеніями Пророковъ, Патріарховъ и пр., отличающихся безусловно античною композиціею въ позахъ и драпировкѣ: складки обработаны широко, но орнаментально и вяло; мутныя краски; зеленоватыя тѣни, столь извѣстныя въ мозаикахъ равенскихъ VI вѣка. Всѣхъ фигуръ 24; онѣ представлены въ монументальномъ характерѣ мозаикъ; всѣ держатъ свитки (а не книги, какъ въ миніатюрахъ Космы, что̀ позднѣе) при чемъ нѣкоторые изъ нихъ, развернувъ, читаютъ ихъ. Захарія изображенъ съ серпомъ, который онъ видитъ надъ собою; Іона — лежащимъ подъ смоковницею; І. Навинъ въ грубой фигурѣ римскаго воина останавливаетъ солнце и луну, а Ааронъ держитъ процвѣтшій жезлъ. Въ розовыхъ и голубыхъ хитонахъ мы видимъ уже византійскія формы, но есть и одежды зеленыя и желтыя, какъ въ римской живописи. Слѣдуетъ нѣсколько евангельскихъ сюжетовъ плохаго исполненія, но еще древне-христіанскаго типа [2]): Христа исцѣляющаго двухъ прокаженныхъ, Самаритянки, женщины истекавшей кровью, брака въ Канѣ, Крещенія, Рождества, Избіенія младенцевъ, Благовѣщенія и Благовѣствованія Захаріи (въ аркѣ у престола, З. въ любопытномъ вѣнцѣ на подобіе стеммы или калатоса [3]) какъ въ Маріи Маджіоре; въ сценѣ Рождества Богородица сидитъ (а не лежитъ, какъ въ византійскихъ иконахъ, что̀ есть результатъ натурализма), а Іосифъ стоитъ у яслей, любовно наклонившись къ Младенцу; на нашъ взглядъ, переводъ столько же достойный сюжета, какъ и позд-

---

[1]) Ибо Іоаннъ въ визант. искусствѣ является всегда старымъ, такъ и въ абсидѣ Виталія въ Равеннѣ, см. Rahn, Ravenna, 1869, стр. 60; и въ мозаикѣ ц. Павла въ Римѣ.

[2]) Любопытенъ обратный порядокъ евангельскихъ сценъ, если только этотъ порядокъ въ рукописи первоначальный.

[3]) Рис. у Rohault de Fleury, pl. 3., стр. 13.

нѣйшій (съ IX вѣка) византійскій, хотя не столь пышный и сложный. Въ Крещеніи Христосъ погруженъ въ воду по грудь, Іоаннъ возлагаетъ на Него правую руку, выше Духъ нисходящій и Десница съ открытымъ указательнымъ перстомъ [1]): простая композиція катакомбъ, но Іоаннъ въ апостольскомъ облаченіи. Наконецъ двѣ большія миніатюры, изображающія въ портикахъ двухъ монаховъ и Богородицу съ Младенцемъ въ пестромъ и богатомъ византійскомъ уборѣ (Младенецъ уже въ золотомъ хитонѣ); типъ Матери отличается особенною юностью и потому близокъ къ первому образу Богородицы въ живописи катакомбъ и мозаикѣ Маріи Маджіоре.

Послѣдняя заключительная и большая миніатюра изображаетъ 11 фигуръ, сидящихъ на подушкахъ, въ триклиніи (рисунокъ Діоскорида). Очевидно, передъ нами изображена бесѣда Апостоловъ послѣ Сошествія Св. Духа, соотвѣтствующая самой сценѣ Сошествія въ первой миніатюрѣ; и при томъ бесѣда происходитъ на разныхъ языкахъ, такъ что двѣ фигуры въ сценѣ не понимаютъ другъ друга и вся правая сторона внимательно и съ недоумѣніемъ прислушивается къ непонятной рѣчи Апостола Андрея, а двѣ фигуры изъ собравшагося народа, стоя, посреди, слушаютъ его съ удивленіемъ. Итакъ, эта композиція Сошествія сходится съ позднѣйшею византійскою лишь въ томъ, что Апостолы сидятъ въ полукружіи: драматическая сцена эта не имѣетъ затѣмъ ничего общаго съ тѣмъ торжественнымъ засѣданіемъ Апостоловъ, которое, видимо, и намѣренно было скопировано съ обычнаго изображенія вселенскихъ соборовъ [2]): это былъ первый соборъ. Но эта композиція также наглядно объясняетъ намъ тѣ врата или непонятный темный сводъ, въ которомъ появляется послѣ образъ міра—народа въ видѣ царя и смерда, и который уже съ IX—X вѣка сталъ непонятенъ и далъ поводъ къ различнымъ темнымъ

---

[1]) Рис. ibid. pl. 32, 33.

[2]) Собраніе разн. изображ. этого сюжета въ Христ. Древн. г. Прохорова за 1862 г. кн. X, рис. 1—13.

символическимъ объясненіямъ [1]): это не болѣе какъ центръ триклинія, неумѣлымъ копированіемъ превращенный въ подземелье.

Каемка миніатюръ представляетъ узенькую полоску съ фестонами между разноцвѣтныхъ полукружковъ или штучный крестчатый наборъ голубаго цвѣта или разноцвѣтные фестоны зигзагомъ, или мозаику изъ голубыхъ и розовыхъ кубиковъ, образующихъ радужную полосу — все вмѣстѣ съ характеромъ мозаики или рѣзьбы по дереву. Растительная орнаментика каноновъ или слагается изъ античныхъ акантовъ, или же изъ элементовъ спеціально византійскихъ: розовыхъ почекъ, крестообразныхъ цвѣтковъ и пр.; но чаще это орнаменты изъ того-же мозаическаго набора въ видѣ зигзаговъ, ромбовъ, меандровъ, радужной волны или даже разноцвѣтныхъ раковинъ, осыпанныхъ жемчугомъ. Копытообразныя арки каноновъ любопытны, какъ ранній примѣръ этой восточной формы. Анализъ миніатюръ, наконецъ, ясно показалъ намъ, что грубый диллетантизмъ ихъ исполненія есть не только результатъ жалкаго состоянія искусства въ глухой провинціи, какъ увѣряютъ Лабартъ и Шнаазе, желая доказать, что рукопись эта не имѣетъ значенія въ исторіи [2]),—но историческая художественная манера, которой происхожденіе должно искать въ тѣхъ формахъ античнаго искусства, съ коими оно перешло къ новому времени.

Историческое существованіе этой манеры доказываетъ намъ примѣръ другой сирійской рукописи также Парижской Библіотеки [3]), поражающей своимъ сходствомъ съ Евангеліемъ Рабулы. Это также Евангеліе VI столѣтія; но миніатюры встрѣчаются только при канонахъ, обрамленныхъ аркадами, въ видѣ виньетокъ на поляхъ; иллюстрація начинается также послѣдними событіями Евангелія: Ангелъ возвѣщаетъ женамъ Воскресеніе, Умноженіе хлѣ-

Сир. код. Еван. Пар. Библ., Syr. № 33.

---

[1]) Изъ подлинниковъ рус. въ ст. Проф. Буслаева: Общія понятія о рус. иконописи въ Сбор. Общ. Древне-Рус. иск. за 1866 г. стр. 102.

[2]) Labarte, l. c. vol. III, стр. 24; Schnaase, т. III, стр. 238.

[3]) Mss. Syriaques по 33, in fol. По каталогу, половина рукописи принадлежитъ XII в., а другая къ VI. Не можетъ быть и сомнѣнія, что миніатюры каноновъ, принадлежащихъ къ этой части, также древни, какъ и текстъ.

бовъ, жена истекающая кровью, слѣпорожденный, и пр., послѣдняя — Благовѣщеніе. Мы видимъ истинно классическую фигуру ангела бѣлокураго и съ мѣриломъ, въ античной драпировкѣ; на Богородицѣ пэнула пурпурная и зеленый чепецъ; въ рукѣ, по обычаю, веретено клубокъ пурпурной шерсти, для тканія покрова въ церковь. Но всего замѣчательнѣе сходство съ Евангеліемъ Рабулы въ типѣ Христа—юноши въ антично-пурпурномъ (т. е. темнолиловомъ) гиматіи и бѣломъ хитонѣ съ бѣлокурыми, кудрявыми волосами и опушающею лицо бородкою. Нимбы разнообразятся по характеру лицъ: голубые для ангеловъ, желтые или также пурпурные для другихъ. Миніатюры представляютъ небрежный, но умѣлый рисунокъ, античную технику и орнаментацію аркадъ; однако, драпировка одеждъ моделлируется мельче прежняго.

Но эта манера, копировавшая даже въ техникѣ античные оригиналы, видимо слабѣетъ и, естественно, ея упадокъ былъ глубже тамъ, гдѣ его не возмѣщало своевременно новое живое направленіе и иное начало. Мы увидимъ впослѣдствіи, что эта манера, окончательно выродившись и обезсилѣвъ, продолжала однако существовать въ мелкомъ художествѣ, а именно въ миніатюрахъ, даже до IX и X вѣка, хотя и не играетъ никакой дѣйствительной роли въ самомъ историческомъ движеніи; ея роль, какъ увидимъ, была скорѣе отрицательная, потому что именно ея паденіе вызвало художественную дѣятельность на другую дорогу, а также помимо иконоборческаго движенія было отчасти причиною тѣхъ крайнихъ и одностороннихъ стремленій, развившихъ мертвящія начала поздне-византійскаго искусства.

Напротивъ того, истинная сила и высокое значеніе новаго художественнаго движенія, уже всецѣло принадлежавшаго Византіи, выразилась въ цѣломъ рядѣ монументальныхъ художественныхъ созданій, каковы мозаики Константинополя, Ѳессалоники, Равенны, принадлежащія началу этого періода. Жалкіе остатки этой пышной мозаической декораціи, дошедшіе до насъ, показываютъ намъ, какой коренной переворотъ произошелъ въ самомъ художественномъ идеалѣ. Въ то время какъ мозаики равенскихъ церквей: св. Аполлинарія Новаго (съ конца V по средину VI в.),

и позднѣйшія св. Аполлинарія во флотѣ (сред. VII в.) еще представляютъ въ типахъ, церемоніальныхъ композиціяхъ (длинныя процессіи святыхъ) сообщеніе съ римскою школою, мозаики абсиды св. Виталія предлагаютъ намъ рядъ монументальныхъ картинъ, которыхъ общія формы мы только и могли бы сравнивать съ миніатюрами Сир. Еванг. или Ват. рукописи Космы. Въ самомъ дѣлѣ, символическія сцены Евхаристіи, совершаемой Мильхиседекомъ и Авелемъ и представляемой тремя странниками въ гостяхъ у Авраама, окружаютъ здѣсь торжественное изображеніе Эммануила, возсѣдящаго на небесной сферѣ; выше опять Моисей передъ купиною несгарающею снимаетъ съ себя обувь — образъ поклоненія св. Евхаристіи или преклоненія Завѣта Ветхаго передъ Новымъ, ибо это символическій типъ учениковъ, омовеніемъ ногъ приготовляющихся къ Таинству Вечери, какъ говорятъ намъ первые Отцы церкви. Что касается колоссальныхъ образовъ Святыхъ, въ которыхъ отнынѣ художество ищетъ выразить не только иконографическій идеалъ, но и историческую личность каждаго, то ц. св. Виталія и св. Софія Константинопольская представляютъ намъ незамѣнимые образцы; ихъ античные, простые типы являются въ раннихъ мозаикахъ Солуни. Но какъ ни замѣчательны эти памятники эпохи процвѣтанія византійскаго искусства, всякій согласится, что они не удовлетворяютъ полному представленію ея, тѣмъ болѣе, что почти всѣ изслѣдователи считаютъ мозаики св. Софіи позднѣе не только эпохи Юстиніана, но даже и самаго періода [1]), а мозаики Равенны пока только немногіе согласны признавать за чисто византійскія произведенія. И такъ, для полной характеристики этого періода, однихъ мозаикъ оказывается недостаточно, а всѣ мелкія художественныя издѣлія, какъ то: эмали, рѣзьба на металлѣ и слоновой кости, оказываются или позднѣйшими, или удерживаютъ стиль древне-христіанскій [2]).

[1]) Къ эпохѣ Юстиніана относятъ одного Архангела въ абсидѣ, см. въ изд. Зальценберга л. 21; мозаику нартэкса Лабартъ l. c. I, 41 относитъ къ Гераклію, святителей ко временамъ Македон. династіи и даже XI в. См. напр. Унгеръ Byzantin. Kunst въ энцикл. Эрша и Грубера, ч. 84, стр. 433.

[2]) Таковы напр. два диптиха, относимые къ этой эпохи Лабартомъ, l c. pl 5,6.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, если произведенія первыхъ вѣковъ этой эпохи (конецъ V, VI и отчасти VII стол.), образуютъ древнее византійское искусство, а самая эпоха заслужила названіе «періода его процвѣтанія», то уже въ концѣ ея (VIII и начало IX в.) совершается поворотъ искусства и виденъ извѣстный упадокъ. И такъ рѣзко разграничены эти эпохи, что между историками какъ бы условлено смотрѣть на первую, какъ источникъ всѣхъ произведеній и формъ византійскаго искусства, а на вторую, какъ на полный его застой. Подобный взглядъ, какъ онъ ни преувеличиваетъ значеніе иконоборства въ исторіи византійскаго искусства, приписывая этому отрицательному движенію всѣ его позднѣйшія формы, вѣренъ, однакожь, въ общемъ смыслѣ, и потому требуетъ точнѣйшаго распредѣленія памятниковъ по эпохамъ, ибо лишній вѣкъ и даже полвѣка измѣняютъ рѣзко характеръ искусства. Тѣмъ важнѣйшее, слѣдовательно, значеніе имѣетъ опредѣленіе вѣка лицевой рукописи, лишенной точной даты и по общему характеру своему относимой къ данному періоду, для котораго мы имѣемъ такъ мало памятниковъ избраннаго разряда.

Код. Космы Индоплова Ват. Библ. № 699 и Лаврент. Plut. 9 cod. 28.

Таковъ между тѣмъ вопросъ объ эпохѣ извѣстной греческой рукописи Космы Индоплова въ Ватиканской Библіотекѣ и втораго ея списка въ Лаврентіанской, относимыхъ обыкновенно: первая къ IX, а вторая къ X в. [1]). Это опредѣленіе, сдѣланное Монфокономъ, до такой степени противорѣчило характеру миніатюръ, что уже онъ долженъ былъ предположить, что Ватиканскій списокъ есть копія

---

[1]) Ватик. код. in gr. 4° № 699. Лаврент. въ малую четв., Plut. 9, Cod. 28. Опредѣленіе вѣка дано Монфокономъ при изданіи самой рукописи въ соч. Collectio nova patrum 1706, vol. II стр. 141 сл. prooemium, повторено и принято Бандини, Даженкуромъ, Лабартомъ, Шназе. Унгеръ Byz. Kunstgeschichte въ Энцикл. Эрша и Грубера ч. 84 стр. 441 относитъ обѣ рукоп. къ X вѣку. Авторъ — Косма Индикопловъ посвятилъ соч. Памфилу, жившему во времена Юстина имп. Рукописью Ват. интересовались Левъ Аллацій, Рупертъ, Спонъ, Биготіусъ ради Птоломеева памятника въ Адулѣ, въ ней изображеннаго, см. Fabricius Bibl. gr. т. IV, стр. 251 сл. Патр. Фотій передаетъ содержаніе, отдѣляя мѣста вздорныя: объ ангелахъ которыхъ К. помѣщаетъ между твердью и землею, Христа—между небомъ и твердью, и пр. Изд. у Fabric. ib. т. IV, стр. 256.

древнѣйшаго оригинала, какъ въ свою очередь его копію представляетъ списокъ Лаврентіанскій; при этомъ Монфоконъ доказывалъ, что самъ авторъ жилъ и писалъ это сочиненіе между 536 и 547 годомъ, и что поэтому лицевая редакція могла составиться около конца VI стол. Отсюда и всѣ послѣдующіе изслѣдователи пришли къ мнѣнію, что древневизантійскій стиль миніатюръ Космы копируетъ оригиналъ VI столѣтія, при чемъ однакоже иные, видѣвшіе и изучавшіе самую рукопись, полагали, что эта копировка простирается на всѣ стороны стиля, а другіе ограничивали копію только композиціею [1]. Всѣхъ сбивали съ толку кромѣ того классическія композиціи Псалтыри Парижской, которую ставили «по античности» выше, а Дажанкуръ разсматривалъ рукопись Космы даже послѣ Ват. Менологія! Подобная путаница покажется тѣмъ непростительнѣе, если мы убѣдимся, что наша рукопись есть не только важнѣйшій и несомнѣнный памятникъ даннаго періода, но и замѣчательнѣйшая лицевая рукопись изъ всѣхъ намъ извѣстныхъ византійскихъ!

Палеографическія данныя рукописи, прежде всего, нисколько не требуютъ относить ее къ IX вѣку; даже, по опредѣленію, данному самимъ Монфокономъ, мы должны помѣстить ее *между* VI и IX вѣками; ибо только скоропись безусловно требуетъ приписать кодексъ IX вѣку, Ватиканская же рукопись Космы писана уставомъ (majusculae), и, напротивъ, Лаврентіанская скорописью (minusculae). Далѣе: дыханія и ударенія въ первой половинѣ рукописи, дѣйствительно, находятся, но во второй ихъ мѣстами нѣтъ вовсе и *доселѣ*, по большей же части онѣ сдѣланы и въ первой позднѣе, другими болѣе черными чернилами и иною рукою. Вмѣстѣ съ тѣмъ и самъ Монфоконъ не отрицаетъ, а Ваттенбахъ [2]) и положительно утверждаетъ, что какъ эта черта,

---

[1]) Что изслѣдователями руководилъ рисунокъ миніатюры, столь неудачно выбранный Лабартомъ, можно видѣть изъ ст. проф. Буслаева въ рецензіи его соч. въ Сбор. Общ. Древне-Русскаго искус. за 1866 г. стр. 68, гдѣ этотъ рис. сравнивается съ миніат. Псалтырей.

[2]) Paleogr. gr. lib. III p. 185; Scimus quidem septimo saeculo accentus et spiritus adscribi coepisse deindeque paulatim priscam litterarum formam nonnihil mutatam fuisse etc. Anleitung z. Gr. Palaeographie, предисловіе, passim.

такъ и вообще извѣстныя скорописныя перемѣны въ буквахъ (напр. ϥ = ει въ Космѣ) начинаютъ появляться уже съ седьмаго вѣка. Наконецъ, самая рубрика IX вѣка, какъ межи, отмѣчающей начало извѣстныхъ перемѣнъ въ письмѣ, установлена Монфокономъ лишь на томъ основаніи, что во всѣхъ извѣстныхъ ему рукописяхъ IX вѣка эти измѣненія существуютъ, но не существуютъ въ кодексахъ V и VI вѣковъ; напротивъ того, Ваттенбахъ предпочелъ не дѣлать подобныхъ разграниченій и считаетъ всѣ данныя явленія болѣе ранними. Итакъ, не нуждаясь даже въ точномъ палеографическомъ анализѣ, можемъ утверждать, что нѣтъ никакихъ основаній относить кодексъ къ IX вѣку, внося, такимъ образомъ, въ исторію искусства фактъ полной дисгармоніи съ его историческимъ ходомъ. Сличая же письмо рукописи съ образцами, находимъ, что она можетъ быть отнесена къ эпохѣ между VI и VIII вѣкомъ, при этомъ болѣе къ VII, нежели къ тѣмъ двумъ, и съ этимъ опредѣленіемъ будетъ вполнѣ согласенъ характеръ миніатюръ.

Миніатюры Космы представляютъ характеръ византійскаго искусства въ Юстиніановъ вѣкъ или эпоху процвѣтанія полнѣе и ближе, чѣмъ какой бы то ни было другой засвидѣтельствованный памятникъ этого періода, кромѣ развѣ нѣкоторыхъ мозаикъ Равенны. Стиль и исполненіе этихъ миніатюръ показываютъ намъ ту артистическую, въ себѣ вполнѣ увѣренную и богатую знаніемъ манеру, которая съ равнымъ совершенствомъ управляетъ широкимъ монументальнымъ рисункомъ, какъ и блестящими красками. Контуры фигуры незамѣтны и исчезаютъ вмѣстѣ съ красками, которыя накладываются въ густомъ растворѣ гуаши; ея блестящій элементъ позволяетъ употреблять самые свѣтлые и легкіе типы красокъ; всѣ онѣ: розовая, голубая, зеленая, красная, коричневая имѣютъ лишь на половину или треть своей интенсивности, что образуетъ легкій, свѣтлый колоритъ древне-византійскаго искусства. При этомъ и легкая моделлировка отчетливѣе и рѣзче въ очеркахъ; тѣни, дѣлаемыя въ глубокихъ тонахъ краски, выдѣляютъ ясно поверхности скользящими, незамѣтными свѣтами; нигдѣ не находимъ мы тѣхъ рѣз-

кихъ, намазанныхъ бѣлою краскою или ея растворомъ съ краскою основною, бликовъ или оживокъ, которые пестрятъ всю фигуру въ византійской миніатюрѣ IX—XII, своею рѣжущею ясностью уничтожая впечатлѣніе тѣни и пластичности. Тѣло сохраняетъ пріятный глубокій колоритъ античнаго искусства, отъ краснокоричневаго въ молодыхъ фигурахъ переходя къ свѣтло-шоколадному, хотя мѣстами видимъ на тѣлѣ и лицѣ слегка зеленоватыя тѣни, обыкновенно же красно-коричневыя; миніатюра даетъ видѣть всю рисовку, свободную и совершенно чуждую позднѣйшей манеры зализыванія, которая уподобляетъ миніатюру IX, X вѣка сочнымъ и ровнымъ краскамъ перегородчатой эмали.

Еще выше художественное достоинство этихъ миніатюръ въ рисункѣ; онъ представляетъ такую высоту пластическаго характера, которая ни въ чемъ не уступаетъ кодексу Навина; мы можемъ прослѣдить даже ихъ близкія родственныя связи; тотъ и другой кодексъ разрабатываютъ одинъ излюбленный типъ, переводя его отъ дѣтскихъ и юношескихъ фигуръ къ мужественнымъ и пожилымъ типамъ, которые только легкою сѣдиною отличаются отъ цвѣтущей фигуры взрослаго мущины. Мы видимъ крѣпкое, мощное сложеніе классически приземистыхъ фигуръ, широкую грудь и увѣсистыя руки и ноги съ ясно-очерченными мускулами,—полный овалъ съ большими глазами и широкимъ крѣпкимъ носомъ—идеальное наслѣдіе классическаго искусства; но рядомъ художникъ умѣлъ въ лицѣ Мельхиседека изобразить и сухой византійскій типъ съ тонкими худыми членами, треугольнымъ съуженіемъ овала, маленькими глазами, торчащею бородкою и усами на тонкихъ губахъ,—типъ столь же живой и реальный, какъ и лицо Юстиніана въ мозаикѣ св. Виталія. Всѣ фигуры даны въ полномъ типѣ классическаго безучастія, столь типично лишены всякаго выраженія въ лицахъ, что этимъ еще болѣе утверждаютъ свою связь съ античнымъ искусствомъ, которую поддерживала иконопись. Иконописная манера дала всѣмъ композиціямъ характеръ монументальной живописи: или ряды фигуръ въ величавыхъ позахъ en face, безъ всякаго слѣда почвы, какъ мозаиковыя изображенія святыхъ на сводахъ, на натуральномъ фонѣ пергамена, или

большія иконныя композиціи. Сюжеты драматическіе имѣемъ только въ двухъ, трехъ миніатюрахъ явно древнехристіанскаго происхожденія. Содержаніе миніатюръ даетъ продуктъ сложившагося и развивающагося христіанскаго искусства. Эта «христіанская топографія» наполнена изображеніями Патріарховъ, Пророковъ, Апостоловъ, Христа во славѣ, первыхъ мучениковъ; лишь незначительная доля рисунковъ посвящена космографическому содержанію. Мы упомянемъ здѣсь эмблематическое изображеніе вселенной, странъ свѣта, царства небеснаго, географическое—восхода, захода солнца, эѳіоповъ, антиподовъ, птоломеева пути. Того же характера иллюстраціи: Скинія съ Левитами и колѣнами израилевыми, ковчегъ Завѣта, Ааронъ въ первосвященническомъ облаченіи, представленный дважды: спереди и сзади, — интересъ которыхъ заключается лишь въ томъ, что эти рисунки перешли впослѣдстіи въ лицевыя рукописи библіи, псалтыри и поучительныхъ сборниковъ. Миніатюры религіознаго содержанія объясняютъ вторую часть сочиненія Космы, которая излагаетъ христіанскую исторію міра до первомученика Стефана, съ намѣренною подробностью [1]). Изложеніе Библіи начинается изображеніями патріарховъ; послѣ каждаго идетъ отдѣльное о немъ слово какъ подробная подпись: «это прародитель человѣковъ Адамъ» и пр., что даетъ подозрѣвать, что текстъ былъ принаровленъ уже первоначально къ миніатюрамъ; онъ отличается глубоко религіозными идеями и вмѣстѣ мышленіемъ образованнаго человѣка, который краспорѣчиво и искусно развиваетъ тонкія символическія сопоставленія и характеристики. Такъ библейскіе образы имѣютъ для писателя двойной интересъ: какъ древніе образцы высокихъ добродѣтелей, и какъ «типы», прообразующіе Христа и явленія Новаго Завѣта; въ этомъ отношеніи подробная иллюст-

---

[1]) Всего въ рукописи имѣется нынѣ 54 большихъ и малыхъ миніатюры. Лишь общую характеристику, но нельзя болѣе краткую и недостаточную находимъ у Лабарта, Даженкура, Шнаазе и др. Рисунки у Даженкура pl. 34 (Илія и Елисей, обращеніе Савла, орхисисъ), Лабарта pl. 79 (Давидъ среди хоровъ). Первые неудовлетворительны, послѣдній сдѣланъ съ уродливой миніатюры.

рація Космы получаетъ особенно важное значеніе для исторіи церкви и вмѣстѣ исторіи искусства, ибо объясняетъ намъ тотъ предпочтительный интересъ византійскаго искусства къ образамъ Библіи, который необходимо долженъ былъ основываться на извѣстномъ направленіи религіозной мысли. Это предпочтеніе лишь отчасти только повторяло древнехристіанскую символику, также обильно пользовавшейся Ветхимъ Завѣтомъ, и шло въ другомъ направленіи, шире и глубже захватывая событія Ветхаго и таинства Новаго Завѣта и не нуждаясь въ условныхъ формахъ іероглифическихъ фресокъ и скульптуръ катакомбъ. Уже съ первыхъ вѣковъ въ христіанскомъ вѣроученіи замѣчается особое стремленіе на почвѣ глубокаго изслѣдованія Ветхаго Завѣта установить дѣло непосредственнаго примиренія іудейства съ христіанствомъ. Средоточіемъ этой проповѣди становится Александрія, гдѣ іудаизмъ всегда игралъ важную роль [1]), а въ III и V вв. два знаменитые писателя и Отцы Ц. Свв. Климентъ и Кириллъ Александрійскіе, особенно послѣдній, построили на этой темѣ значительную часть наиболѣе глубокихъ мыслей, и посвятили обширныя сочиненія подробному доказательству идеи, что Ветхій Завѣтъ есть тайный прообразъ Новаго [2]). Извѣстно также, что самъ Косма Индикопловъ былъ родомъ и жилъ въ Александріи, и потому естественно, что въ самомъ текстѣ постригшагося плавателя должны были отразиться вполнѣ мысли этихъ учителей. Вотъ почему его упрощенныя параллели придавали интересъ богословскій его сочиненію и впослѣдствіи, и прологъ Космы къ псалтыри иногда помѣщался въ греческихъ палеяхъ, вмѣстѣ съ Евсевіемъ и другими

---

[1]) См. между прочимъ соч. Delaunay, Moines en Orient etc. passim, но соч. отличается преувеличеніями и извращеніями фактовъ.

[2]) Климента Ал. основная трилогія полна параллелями, изд. Migne, Patrol. Ser. gr. т. VIII, IX (см. ниже) и отдѣльныя замѣтки. Также основное сочиненіе Кирилла Александрійскаго: Глафиры на Бытіе (въ Migne Patrol. томъ 69) занято самымъ подробнымъ сопоставленіемъ В. Зав. какъ тайнаго прообразованія Христа съ Новымъ, начиная съ Адама, Авеля, Мельхиседека и пр. Тоже въ другихъ его сочиненіяхъ, напр. «О поклоненіи въ Духѣ и Истинѣ», ib. томъ 68.

Отцами Церкви[1]). Уже первая фигура Библіи — *Авель*, пастырь стадъ, представляетъ намъ подобную символическую параллель образовъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Красивый, рослый и молодой пастухъ, одѣтый въ овечью шкуру, укрѣпленную на одномъ плечѣ, стоитъ, заложивъ ногу за ногу, подпершись правою рукою въ бокъ и въ лѣвой держа пастушескую палку; золотой нимбъ увѣнчиваетъ его кудрявую голову; по сторонамъ его нѣсколько овецъ, поднявъ голову, смотрятъ на него умильно. Явно, что рисовальщикъ имѣлъ въ виду перевести извѣстное изображеніе Добраго Пастыря въ древнехристіанскомъ искусствѣ на библейскія лица; представить самого Христа въ видѣ пастуха было противно духу византійской иконографіи; между тѣмъ отыскивалось соотвѣтствіе между притчею Христа и именемъ Добраго Пастыря, которое по праву придано и Авелю, отнынѣ ставшему образомъ перваго праведника [2]) и вмѣстѣ перваго мученика, по словамъ текста, прообразующаго намъ страданія Христа и древней церкви [3]). Замѣтимъ, наконецъ, что пастушескій костюмъ Авеля съ угольными полами изъ цѣльной шкуры перешелъ послѣ какъ семитическій или восточный въ формѣ вырѣзныхъ кафтановъ на изображеніе Крестителя въ пустынѣ, волхвовъ [4]) и пр. Слѣдуетъ изображеніе праведнаго *Еноха*, вновь образъ Христа воскресшаго; спокойная, полная силъ и мужества фигура съ полною бѣлокурою бородою стоитъ задумчиво, благословляя; не будь этого благословенія, можно было-бы подумать, что это изображеніе греческаго оратора—такъ замѣчательно сохранены всѣ идеальныя черты античнаго типа и драпировки. Но рядомъ видимъ фигуру молодаго юноши, полунагаго,

---

[1]) Fabricius, Bibl. gr. VI, стр. 256. Сбор. XV в, Неапол. II, A. 12 особенно полный. См. Cyrillo, Codd. gr. Bibl. Borbon. 1826 vol. I p. 32.

[2]) Что это символическое изображеніе пользовалось успѣхомъ, увидимъ изъ миніатюры Византійскаго Октотевха, № 746 и 747, которая представляетъ Авеля въ томъ же типѣ.

[3]) Амвросій на пс. 39 и Тертулліанъ, см. Mamachi, Origines Chr. III стр. 27 сл. у Кирилла Алек. сходство Авеля съ Христомъ отмѣчено въ Комм. на Ев. Іоанна, Migne Patrol. т. 7?, стр. 900.

[4]) См. ниже рукоп. Ватик. Менологія и въ рукп. Космы Даніила.

зеленый платъ прикрываетъ чресла; голова (лицо вытерто, чтобы избавиться отъ дурнаго глаза) съ дико взъерошенными волосами, и вся фигура повернута въ сторону; это смерть, отворачивающаяся отъ Еноха, и сидитъ она на саркофагѣ; тѣло же этой классической фигуры зелено-дымчатаго цвѣта. Прекрасная фигура старца *Ноя* (онъ не избѣжалъ смерти), съ длинными сѣдыми волосами, но короткою бородою, рисуетъ намъ образъ полный добродушія: ничего мрачнаго, черстваго и сухо-старческаго, какъ въ поздне византійскихъ идеалахъ и типахъ; по сторонамъ голубь и коршунъ. *Мельхиседекъ* первый священникъ, царь мира и правды, священникъ Бога вышняго, прообразующій собою Сына Божія, который, будучи священникомъ вовѣкъ ни самъ не получилъ священство отъ іереевъ, ни другимъ передалъ, не по заповѣдямъ Моисея, *ἀλλά ἑτέροις κρείττωσι συμβόλοις ἱερουργῶν*, и пр., какъ говоритъ о немъ текстъ, развивая извѣстное мѣсто посланія къ Евреямъ, гл. VII. Художникъ изобразилъ его молящимся съ воздѣтыми по священническому чину руками, но въ типѣ и костюмѣ византійскаго императора, какъ бы ища возвеличить и освятить эту черствую и разслабленную фигуру, облекая въ нее высокій образъ [1]). Для *Авраама* художникъ предпочелъ избрать цѣлую сцену жертвоприношенія Исаака, ибо его жертва была *σύμβολα καὶ τύποι τοῦ κατὰ Χριστὸν μυστηρίου, τοῦ παθοῦς καὶ τῆς ἀναστάσεως*. Фигура патріарха представляетъ уже ординарный типъ библейскаго старца съ развѣвающимися волосами въ голубомъ хитонѣ и розовомъ гиматіи, и мы не видимъ также ничего особенно интереснаго въ композиціи, которою увлекаются Унгеръ и Лабартъ; можно отмѣтить только, какъ попытку къ натурализму, введеніе въ сцену впервые двухъ рабовъ съ осѣдланными мулами, которые играютъ такую видную роль въ флорентинскихъ барельефахъ. Болѣе интереса въ слѣдующей фигурѣ патріарха *Исаака*, представленнаго нѣжнымъ юношею; ясно, что художникъ

---

[1]) О символич. значеніи Мельхиседека (см. выше) Климентъ Ал.: образъ Евхаристіи, Стром. кн. IV, гл. 25, Migne Patrol. gr. т. 8, 1369. Переносится и на Аарона по Іоан. 1, 3, въ Стром. кн. VI ibid.

намѣренно слилъ съ представленіемъ Исаака юный возрастъ: для него это была вѣчно юная добровольная жертва [1]); по словамъ текста, это образъ Христа воскресшаго, и видя Исаака, несущаго дрова къ костру, мы должны представлять себѣ Христа, несущаго крестъ. Двѣ прелестныя фигуры Іакова и Іуды, обращенныя другъ къ другу, полны юношеской свѣжести, ибо и Библія знаетъ ихъ юношами; Іаковъ «вѣчно ждетъ основанія обѣтованнаго Іерусалима небеснаго», а Іуда «даетъ ясную на то надежду»; Іуда же — юный Эммануилъ, левъ бодрствующій вѣчно, въ родѣ его вѣчно скипетръ, и потому «какъ Іосифъ» онъ изображенъ въ красномъ царственномъ гиматіи съ зеленымъ подбоемъ. *Моисей* опять таки повторяетъ зрителю любимый образъ Христа пастыря *ἀληθινοῦ ποιμένος* [2]) и потому является среди стадъ, но уже въ богатой красной безрукавной туникѣ (ибо пасеніе стадъ есть regni praeludium, образъ законодателя); рядомъ онъ уже въ сценѣ купины, которая есть самъ Христосъ [3]). Еще одна любопытная подробность: художникъ вмѣсто обычной сандаліи представилъ роскошную обувь *ὑποδήματα* изъ красной кожи съ нашитою фестонами сѣрою или пепельною: это *ὑ. διβολέα, χρώματος ὀξέως καὶ λευκοῦ*, которыя, по Кодину, носились только знатными [4]). Итакъ, снимая эту богатую обувь, Моисей слагаетъ символически суетность богатства, ибо объ этомъ подробно толкуетъ Климентъ

---

[1]) Тертулліанъ adv. Marc., c. 18: Christi exitum jam tum denotabat in victimam concessus a Patre и пр. у Mamachi ibid. Климентъ Ал. въ Педагогѣ кн. I, Patrol. t. 8, p. 278.

[2]) Также у Mamachi, ib. III p. 35 прим. 2.

[3]) На миніатюрѣ купина въ видѣ золотаго *сосуда* съ огнемъ: *ἡ βάτος* (кустъ), м. б., но намѣренному смѣшенію съ евр. словомъ *ὁ βάτος* — мѣра для жидкостей, см. Sophocles, Greek. lex. Образъ чаши — символъ страданій Христа и Евхаристіи. Но также возможно, что въ данномъ случаѣ купина представлена какъ золотой сосудъ, — п. ч. это тотъ *σκεῦος ἀμίαντον*, о которомъ говоритъ Кириллъ Александрійскій и который символически обозначаетъ Дѣву-Мать; огонь же горящій — Христосъ Эммануилъ (см. ниже рукопись Гомилій Іакова), см. Кирилла Гомиліи о Богородицѣ, VI въ Patrol. gr. т. 77, стр. 1031. Этотъ же сосудъ въ другой мин. и съ огнемъ названъ *θυσιαστήριον* — алтарь, и символическій смыслъ проще.

[4]) Du Cange, gloss. graec. v. *Τζάγγαι*, стр. 1556.

Алекс. [1]), объясняя, почему Христосъ воспретилъ Апостоламъ носить обувь по Ев. Луки X, 4. Вычурное изображеніе *Давида* съ маленькимъ наслѣдникомъ престола Соломономъ, окруженныхъ хорами Корея, Асафа, Идуѳима, Ефана и Афама: такъ и представлено пять кружковъ съ фигурками пѣвцовъ и музыкантовъ по радіусамъ [2]); кромѣ контраста между византійскими фигурами царей и остальными—античнаго типа здѣсь можно отмѣтить лишь замѣчательное олицетвореніе пляски — орхисисъ въ видѣ двухъ античныхъ танцорокъ въ безрукавныхъ короткихъ туникахъ; онѣ въ мѣру кружатъ надъ головою шарфы. Большая сцена изображаетъ *Илію,* возносящагося на колесницѣ, запряженной двумя огненными конями, и Елисея, на бѣгу принимающаго *милоть* [3]) отъ учителя; Илія стоитъ лицомъ къ зрителю, какъ и Христосъ въ сценѣ Вознесенія и втораго Пришествія, котораго онъ прообразуетъ, но художникъ изобразилъ его сѣдымъ, тогда какъ текстъ называетъ его ἀγήρως ἄνθρωπος, и древніе барельефы изображаютъ его юнымъ; Елисей же представленъ, по Библіи, плѣшивымъ. И *Іона* изображенъ подъ смоковницею и въ сценѣ поглощенія китомъ, такъ какъ своею жизнью онъ прообразовалъ Христа. Изображенія слѣдующихъ затѣмъ Пророковъ по одному или по два рядомъ, хотя и представляютъ значительное однообразіе: всегда съ книгою и благословляя, лицомъ къ зрителю, и даже въ безусловно тождественной постановкѣ ногъ, — имѣютъ безусловное значеніе, потому что послѣ Туринскихъ Пророковъ [4]),

---

[1]) Въ соч. Педагогъ кн. III, Patrol. gr. т. 8, стр. 610.

[2]) Перешло въ Псалтыри греч. и латинскія, Библіи (Б. San Paolo); также рис. Космы Синод. Библ. № 997 и пр.

[3]) Шкура въ комкѣ въ рукахъ Иліи изображаетъ вполнѣ точно милоть. Милоть — μηλωτή есть или овечья кожа или ζώνη ἐκ δέρματος; надѣвается на спину и можетъ повертываться напередъ. Такъ носятъ шкуру Сванеты. У египетскихъ монаховъ обычная одежда, затѣмъ символъ строгаго учительства и монашества. «Кто изъ нихъ, спрашиваетъ Климентъ Алекс. въ Стром. кн. 3, гл. 6, у Migne т. т. VIII, стр. 1157, ходитъ какъ Илія, въ милоти и кожаномъ поясѣ?» Но уже на саркофагахъ (Юнія Басса) милоть замѣнена палліумомъ или плащемъ.

[4]) См. рисунокъ въ Сборникѣ общ. древнерусск. иск. за 1866 г., табл. 15, къ стр. 86.

которыхъ типы, представляя чисто античныя черты, страдаютъ отсутствіемъ индивидуальности и характера, и сходныхъ съ ними (по типамъ, не по исполненію) Пророковъ въ медальонахъ на сводѣ архіепископской капеллы въ Равеннѣ—эти фигуры суть, несомнѣнно, произведеніе искусства византійскаго и притомъ древнѣйшаго. Античная основа дала здѣсь красоту юности, а византійская догматика торжественность монументальной позы и тонкую характеристику; то и другое утратилось со временемъ, будучи замѣнено однимъ глубокостарческимъ типомъ съ длинными сѣдыми, нѣсколько взъерошенными волосами, оливковымъ лицомъ муміи и длинной бородою; иногда юность сохраняютъ Осія, Аввакумъ и Наумъ, иногда же одинъ Аввакумъ, какъ въ византійскихъ мозаикахъ XI и XII в., впослѣдствіи же и всѣ подводятся подъ одинъ типъ. Въ миніатюрахъ Космы *Осія* является съ легкою бородкою, *Амосъ* безбородымъ юношею, *Михей*, *Іоиль* и *Авдей* съ маленькими бѣлокурыми бородками, *Аггей* и *Софонія* безбородый; лишь *Захарія* сѣдой держитъ крестъ, кромѣ Евангелія; равно какъ и *Іеремія* мрачнаго типа и выраженія съ легкимъ проблескомъ сѣдины, и *Іезекіиль* совершенно сѣдой. Замѣчательная миніатюра[1]) изображаетъ посвященіе Исаіи: ангелъ влагаетъ ему, павшему на колѣна, щипцами уголь горящій въ уста, а вверху Христосъ во славѣ возсѣдящій на престолѣ, окруженномъ херувимами, въ торжественно-монументальной позѣ[2]) при чемъ только одна кисть правой руки высунута изъ складокъ гиматія для благословенія[3]). Любопытно также и раціоналистическое изображеніе извѣстнаго лирическаго мѣста — видѣнія Іезекіиля; Христосъ здѣсь заключенъ въ четверномъ ореолѣ различныхъ элементовъ: внѣшній

[1]) Рисунокъ помѣщенъ въ ст. Пипера объ Исаіи въ Evangel. Kalender 1859 къ стр. 44.

[2]) Вся фигура какъ будто скопирована съ извѣстной мозаики нартекса св. Софіи, см. рис. у Зальценберга, л. 27, у Лабарта pl. 118, но здѣсь одежды бѣлыя.

[3]) Эта манера представленія усвоена была послѣ мозаиками для изображенія Христа Царя Небеснаго въ абсидѣ, см. мозаики Палатинской капеллы, Собора въ Монреалѣ и Мартораны въ Палермо.

кругъ называется εἶδος πυρός; слѣдующіе: εἰ. ἠλέκτρου, ε. σαπφείρου и внутренній — голубой — ἶδος τοξότου ἐν τῇ νεφέλῃ; подъ ногами Христа голубая полоса представляетъ εἶδος στερεώματος и четыре херувима по обычаю. Большая миніатюра изображаетъ юнаго Даніила въ позѣ оранта среди львовъ, какъ на саркофагахъ; вверху въ углу — подразумѣвается на краю рва — маленькая фигура Аввакума; слѣдовательно, древній символизмъ еще сохраненъ и здѣсь. На Даніилѣ восточная шапочка — митра и подъ мантіей туника съ вырѣзанными въ формѣ треугольниковъ полами, какъ вообще на лицахъ и Святыхъ восточнаго происхожденія въ византійскомъ искусствѣ, къ сожалѣнію мода доселѣ неизвѣстная по имени[1]) и происхожденію, но видимо возникшая у Семитовъ — пастушескаго племени (см. фигуру Авеля выше). Четыре представителя восточныхъ монархій: персидской, мидійской и пр., ѣдутъ на львѣ, барсѣ и т. д. сюжетъ извѣстный еще на *диптихахъ* [2]). Рисунки изъ Новаго Завѣта хотя менѣе многочисленны, но не менѣе интересны. Особо обращаетъ на себя вниманіе большая миніатюра въ листъ съ иконописною композиціею, несомнѣнно, единственнаго въ своемъ родѣ содержанія: ибо въ этой миніатюрѣ совмѣщены всѣ лица, являющіяся въ первыхъ главахъ Евангелія. Посреди стоитъ Іоаннъ Предтеча «величайшій изъ людей» и его фигура лицомъ къ зрителю, видимо, главная; направо отъ него Христосъ съ Божіею Матерью, повернувшись другъ къ другу; налѣво Захарія съ Елисаветою въ томъ же положеніи; вверху въ медальонахъ изображеніе по грудь благочестивыхъ Симеона и Анны. Характеръ монументальной группировки мозаикъ виденъ въ симметріи и въ позахъ отдѣльныхъ фигуръ; обширныя надписи даютъ намъ характеристику изображеннаго лица. Но что значитъ это почти

---

[1]) Bottari, Roma sotter. стр. 203 полагаетъ, что она называлась *сарабара*, но это халд. имя, встрѣчающееся въ кн. Дан. 3, 21 скорѣе относится къ шароварамъ персидскимъ, а по глоссамъ у Дюканжа Gloss. graec. къ разряду brachionia, v. v.

[2]) Диптихъ Барберин. Библ. въ Римѣ, Gori Thes. dipt., II. т. 50.

второстепенное мѣсто, данное Христу[1]), и почему рукопись наша совершенно лишена всякихъ сценъ земной жизни Христа? Тѣмъ не менѣе живописецъ отличилъ Христа золотыми clavi по золотомъ хитонѣ, а Іоанна голубыми на коричневомъ. Говоря кратко о самыхъ типахъ, замѣтимъ, что они представляютъ всѣ обычныя черты, но данныя въ такой идеальной формѣ, которая изъ этой миніатюры дѣлаетъ важнѣйшій памятникъ византійской иконографіи. Укажемъ лишь на замѣчательное добродушіе въ лицѣ Іоанна Крестителя, котораго типъ еще совершенно чуждъ позднѣйшей дикой мрачности отшельника, на кротко спокойное лицо Христа съ маленькой не раздвоенной бородою, на пышную матрональную красоту «святой Дѣвы Маріи» и пророчицы Елисаветы. Всѣ эти лица явно духовная родня между собою: у нихъ всѣхъ продолговатый четыреугольный овалъ съ длиннымъ, но широкимъ носомъ и большими глазами — вообще духовно и физически крѣпкій типъ, основаніе иконографическаго идеала. Послѣ четырехъ Евангелистовъ, изображенныхъ стоящими (см. ниже Лицев.-Еванг.) въ обычныхъ типахъ, слѣдуетъ изображеніе Апостола Петра съ тремя ключами въ лѣвой рукѣ, [2]) и большая сцена, — обращеніе Савла: посреди стоитъ «Павелъ», монументальная фигура котораго съ извѣстнымъ энергическимъ выраженіемъ въ мощныхъ чертахъ лица, большимъ взлызлымъ лбомъ, тонкими очерками носа и губъ, проницательныхъ глазъ, и съ замѣчательною драпировкою, лучшее, по нашему мнѣнію, изображеніе Апостола; на лѣво живая сцена чуда, съ нимъ случившагося по дорогѣ въ Дамаскъ; онъ видитъ свѣтъ и тутъ же падаетъ ослѣпленнымъ; направо его уже слѣпаго ведетъ Ананія; при нѣкоторой понятной сухости мы находимъ замѣчательно живое выраженіе испуга въ лицахъ и фигурахъ Савла и

---

[1]) Какъ побочное обстоятельство замѣтимъ, что Косму Инд. уличаютъ въ подпаденіи вліянію несторіанской ереси: замѣчаніе, сдѣланное Лакрозомъ, La Crose Christianisme des Indes, t. I p. 40 — 56. см. указаніе у Gibbon: Histoire de la décad. etc. vol. IX. p. 373, прим. 77.

[2]) Это изображеніе ради трехъ ключей—якобы тройной власти Апостола издано въ соч. Аллеманна De Lateranensibus parietinis restitutis стр. 55.

спутниковъ и неловкость въ безпомощныхъ движеніяхъ ослѣпшаго [1]). Въ сценѣ побіенія *Стефана* въ полукругѣ арены много античныхъ деталей и формъ въ фигурахъ. Но даже и въ этомъ отношеніи заслуживаетъ болѣе нашего вниманія другая любопытная композиція, которой значеніе такъ или иначе соотвѣтствуетъ изображенію Страшнаго Суда или Втораго Пришествія. Въ продолговатомъ четыреугольникѣ, вверху закругленномъ овально, поясами расположены ряды фигуръ: нижній рядъ лишь погрудь высовывается изъ земли, и надписи καταχθόνιοι и νέκροι ἀνιστάμενοι указываютъ на смыслъ; поэтому въ копіи этого сюжета въ Лаврентіанскомъ спискѣ Космы на л. 228 v. уже изображаются мертвые въ саванахъ какъ муміи, какъ и въ русскомъ спискѣ Космы и Псалтыри XVII в. [2]); слѣдующій рядъ фигуръ наз. ἄνθρωποι ἐπίγιοι и верхній ἄγγελοι ἐπουράνιοι; всѣ фигуры глядятъ на верхъ, гдѣ въ голубомъ овалѣ небѣ, окруженномъ синею полосою νεφέλη, является Христосъ во славѣ; сцена отличается высокими достоинствами группировки и красотою классическихъ типовъ. Послѣднія иллюстраціи, относящіяся къ параграфу о солнцѣ, его закатѣ и затменіи представляютъ любопытную фигуру солнечнаго диска съ головою въ вѣнцѣ, вполнѣ античную, и драматическую сцену, какъ тѣнь вернулась на 10 ступеней, по желанію праведнаго Езекіи (IV кн. Цар., гл. 20,11); и вотъ царь Меродахъ Вавилонскій въ ужасѣ бѣжитъ отъ алтаря вмѣстѣ съ тремя своими волхвами. Выше посѣщеніе больнаго царя Пророкомъ, въ присутствіи трехъ же вельможъ, или волхвовъ.

Таково разнообразное содержаніе замѣчательнѣйшей лицевой византійской рукописи, и тѣмъ страннѣе встрѣтить въ литературѣ столь неправильную ихъ оцѣнку. Даженкуръ не только разсматриваетъ эту рукопись послѣ Ват. Менологія, но еще порицаетъ

---

[1]) Любопытно также, что въ мозаикѣ боковаго нефа Палатинской капеллы въ Палермо точь въ точь таже сцена, см. Buscemi, Notizie della Bas. di S. Pietro 1840, рис. Сл. у Даженкура peint. pl. 34,6.

[2]) Рукопись Космы Синод. Библ. № 997; Налойная Псалтырь Сергіе—Троицкой Лавры. См. Буслаевъ, Истр. Очерки, т. II къ стр. 21 и стр. 325 рис. 3.

стиль, находя въ рисункѣ упадокъ, въ фигурахъ жесткость, особенно критикуя лошадей въ сценѣ Иліи. Еще далѣе идетъ Унгеръ, видимо судившій по словамъ и, главное, *рисункамъ* Даженкура: для него эти миніатюры небрежно и декоративно рисованы и потому имѣютъ мало значенія; «фигуры, однакоже, рисованы довольно хорошо и только на одномъ листѣ онѣ очень коротки и съ большими головами»—вотъ все, что нашелъ авторъ нужнымъ и возможнымъ сказать о рукописи въ своей обширной исторіи византійскаго искусства, впрочемъ, трактующей обо всемъ, кромѣ самаго этого искусства.

Коптская рукопись кн. Іова, Неап. Библ. № I, B, 19.

Какъ бы ни медлилъ изслѣдователь покидать эту эпоху величія и процвѣтанія, время или неистовства иконоборцевъ настолько воспрепятствовали сохраненію лицевыхъ византійскихъ рукописей этого періода, что мы должны довольствоваться даже фрагментами или отдѣльными рисунками этого стиля, столь широкаго и полнаго античной красоты. И потому полагаемъ не лишнимъ упомянуть объ одномъ заготовленномъ рисункѣ миніатюры, оставленномъ, однако, безъ раскраски, въ коптскомъ переводѣ книги Іова и пѣсней Соломона, составляющемъ одинъ изъ извѣстныхъ коптскихъ фрагментовъ Библіи въ Библіотекѣ Неаполитанскаго Музея [1]). Этотъ фрагментъ, несомнѣнно, принадлежитъ къ VII или VIII вѣку, не имѣетъ еще удареній, и его начерченная перомъ миніатюра, изображающая Іова съ женою и двумя дочерьми, имѣетъ весь характеръ и детали рисунковъ Космы: на пергаментномъ фонѣ, въ широкой манерѣ, полныя

[1]) Фрагменты эти принадлежатъ различнымъ эпохамъ, одни въ листъ, другіе in 4° и разнаго письма, по мнѣнію Цоёги, отъ IV, V вѣка по X и позднѣе. Соч. Цоёги Catalogus codicum copticorum, qui in Museo Borgiano etc. 1810 въ предисловіи относитъ фрагментъ Іова (№ I. B. 19) ко второму классу, слѣдующему послѣ древнѣйшихъ фрагментовъ, принадлежащихъ къ одной эпохѣ съ древними греческими рукописями, см. образчикъ письма tab. 2, V. Другія, почти ирландскаго стиля и позднѣйшія миніатюры: Старецъ молящійся и аббатъ Дулъ на л. 277 въ фрагментѣ № 169 и на л. 267. Рис. Іова и его жены у Цоёги въ послѣд. табл. Замѣтка у Fornari, Notizia della Bibl. di Napoli, 1874, p. 60.

илъ и здоровья и величавыя фигуры Іова и женщинъ въ царственномъ орнатѣ съ усыпанными жемчугомъ діадемами и богатыми украшеніями на поясахъ [1]) и груди представляютъ намъ фигуры Юстиніанова вѣка, а косыя верхнія туники женщинъ тѣже, что у Святыхъ Дѣвъ въ мозаикѣ Св. Аполлинарія Новаго, рано исчезающія въ византійскомъ костюмѣ; Іовъ держитъ скипетръ и вѣнецъ мученичества, а мускулы его обнаженныхъ рукъ очень близки къ типамъ Космы [2]).

Другой образецъ монументальнаго направленія миніатюры, нами разсмотрѣннаго въ ркп. Космы и перешедшаго на Востокъ, можетъ представить *Арабская рукопись Посланій* Апостола Павла 892 года, въ Имп. Публичной Библіотекѣ, съ двумя изображеніями въ большомъ размѣрѣ самого Ап. Павла со свиткомъ, и перводіакона Стефана съ Евангеліемъ [3]), въ фелони съ ораремъ; оба благословляютъ именословно. Но въ этихъ миніатюрахъ, сохранившихъ вполнѣ, очевидно, чрезъ посредство перевода, т. е. прориси древнѣйшій рисунокъ, уже полное паденіе въ краскахъ: волосы черные, гиматій Апостола желтый; обѣ миніатюры сдѣланы на голубомъ фонѣ.

Араб. код. Посл. Ап. Павла Имп. Публ. Библ.

## III.

Итакъ *вторая половина* этого періода перваго процвѣтанія византійскаго искусства знаменуется крайнею бѣдностью памятниковъ и въ частности живописи миніатюръ, а извѣстно, что современная наука исторіи относитъ это къ разрушительнымъ послѣдствіямъ иконоборства: оно не только уничтожило существо-

---

[1]) Подобные золотые пояса съ жемчугомъ Strophia gemmata на диптихахъ, см. Gori Thes. dipt. t. III, p. 182.

[2]) Чтобы объяснить нѣсколько появленіе этого стиля въ рук. книги Іова, вообще получившей очень поздно иллюстрацію (въ XII—XIII в.), замѣтимъ, что, по словамъ г. аббата Дюшена, ученаго члена Аѳинской школы, въ библіотекѣ г Патмоса имѣется рукопись книги Іова греч., съ миніатюрамя, относящаяся къ VII или VIII вѣку.

[3]) Рис. въ Христ. Древн. г. Прохорова за 1862 г. 12, рис. 2.

вавшія до него лицевыя рукописи, но и воспрепятствовало миніатюристамъ предаваться своему художеству. Шнаазе начинаетъ вторую эпоху Византіи съ иконоборства [1]), Лабартъ [2]) даже выдѣляетъ цѣлый иконоборческій періодъ (717 — 842) и наконецъ всѣ изслѣдователи, становящіеся на внѣшнюю точку зрѣнія, находятъ, что иконоборство составляетъ существенный перерывъ въ ходѣ византійскаго искусства, который бросилъ его насильственно на иной путь. Иначе взглянулъ Унгеръ [3]), основательно замѣтившій, что для рѣшенія этого вопроса нѣтъ данныхъ въ самыхъ памятникахъ, но что, судя по сходству типовъ позднѣйшаго искусства съ древними образцами, перерыва не было, и иконоборство вовсе не стремилось къ уничтоженію искусства. Тѣмъ не менѣе, составилось мало по малу мнѣніе, что этотъ рѣшительный перерывъ рѣзко измѣнилъ самый характеръ искусства, лишивъ его прежней связи съ античнымъ преданіемъ, и даже, что самое иконоборство было отчасти вызвано *языческимъ* характеромъ древне-византійской иконописи (разумѣлись и скульптуры, и античныя миніатюры) и имѣло своимъ *положительнымъ* результатомъ перемѣну въ ея характерѣ.

Не входя въ подробный разборъ всего вопроса и исторіи иконоборства, такъ какъ мы считаемъ это вопросомъ спеціально богословскимъ, и только одною стороною соприкасающимся съ исторіею искусства, замѣтимъ, что вся описанная постановка вопроса возникла отъ внѣшняго къ нему отношенія. Въ самомъ дѣлѣ, мы читаемъ въ исторіи иконоборства столько же о неистовствахъ еретиковъ, сколько о постоянномъ и могучемъ отпорѣ православія: напрасно Лабартъ назначаетъ болѣе вѣка для этой борьбы: церковный эдиктъ относится лишь къ 730 г., въ 726 г. только велѣно было повѣсить иконы выше въ церквахъ, чтобы народъ не цѣловалъ ихъ и не простирался передъ ними, только въ 754 г.

---

[1]) Gesch. d. bild. K., III стр. 226. Онъ приписываетъ иконоборству вліяніе на раздѣленіе церквей и значительное въ ходѣ искусства, стр. 228—9.

[2]) L. c. III стр. 31.

[3]) Byz. Kunst, Encyk. v. Ersch u. G. Th. 84, стр. 449—450.

осуждено самое искусство живописи какъ «безбожное»; преслѣдованіе же имѣло мѣсто главнымъ образомъ между 766 — 775 гг. [1]), и если иконоборство было дѣломъ «солдатскаго» самолюбія, то весь народъ (и особенно женщины, даже во дворцѣ) былъ за иконы и за монаховъ, изъ за нихъ пострадавшихъ; извѣстно, какъ кричалъ въ злобѣ Копронимъ, что не онъ уже императоръ, а монахъ; извѣстно также, какъ возвысилось своею дѣятельностью монашество, какъ возвеличились такіе борцы, какъ Іоаннъ Дамаскинъ, патріархи Германъ и Никифоръ и Ѳеодоръ Студитъ, котораго монастырь, уменьшенный до 12 человѣкъ, имѣлъ до тысячи ч. при Иринѣ [2]); какъ, наконецъ, переходилъ народъ на сторону узурпатора только потому, что этотъ чтилъ иконы [3]) Наконецъ къ иконоборческой тенденціи, только у Льва и Копронима доходившей до исповѣданія вѣры, присоединялись различныя еретическія мнѣнія (несторіанство) [4]), а также и общая вражда противъ главенства и самостоятельности церкви, и въ тайнѣ у многихъ императоровъ противъ богатыхъ монастырскихъ имуществъ: извѣстный Финлей разсматриваетъ иконоборство какъ борьбу императорской власти и принцина централизаціи, соединенія власти церковной и свѣтской противъ духовенства: пусть этотъ взглядъ и преувеличенъ, и подчиненъ вообще той точкѣ зрѣнія западныхъ историковъ, которая видитъ въ иконоборцахъ только добродѣтели, хотя дикія, а въ защитникахъ только пороки. Наконецъ, мы укажемъ только на то презрѣніе, съ которымъ ученое богословіе относилось къ этой ереси: она шла, по ихъ мнѣнію, изъ дикаго Востока (изъ Наколеи, по Герману), Левъ Исаврянинъ подчинился вліянію Араба, и только по византійской инерціи и любви къ богословскимъ преніямъ такъ долго держалась эта ересь, что наконецъ явились и епископы, воспитанные

---

[1]) См. Schlosser, Gesch. d. bilderstürm. Kaiser. 1812. стр. 177,413; также Finlay, History of the Byz. Empire. 1856, I гл. 1,4.

[2]) Banduri, Imp. Or. II, 599.

[3]) Кедрена въ Script. Hist. Byz. т. 18, ч. 2, стр. 4,13 и др.

[4]) Ibid. про Льва Копронима сказано, что онъ былъ сначала *φίλος τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν μοναχῶν*, § 468.

тремя царствованіями, между иконоборцами, и понадобился соборъ для уничтоженія ереси, впослѣдствіи исчезнувшей безслѣдно.

Итакъ, если иконоборство и дѣйствовало разрушительнымъ образомъ на искусство, то это было дѣйствіе чистаго отрицанія искусства и оно не вносило ничего взамѣнъ. Слѣдовательно, мы должны совершенно отвергнуть всякое воззрѣніе на его внутреннее значеніе. По всѣмъ своимъ духовнымъ сторонамъ, иконоборство было сильнымъ отголоскомъ общаго древне-христіанскаго направленія въ богословіи, по которому соч. Оригена, Епифанія, Тертулліана, а также Кирилла и Климента Александрійскихъ, Евсевія, также Златоуста и многихъ другихъ особенно жарко ратовали противъ языческаго искусства, какъ идолопоклонства, противъ его циничныхъ, развратныхъ и позорныхъ произведеній. Иначе говоря, это древне-христіанское отвращеніе къ идолу, къ извѣстнымъ основамъ культа Эллиновъ (язычниковъ называли «Эллинами» [1]) стало завѣтною идеею богослововъ и въ неразвитыхъ умахъ смѣшивалось съ общимъ враждованіемъ противъ искусства, тогда какъ великіе писатели IV и V вѣковъ старательно различаютъ эти двѣ стороны. Дѣйствительно, съ VIII вѣка не дѣлается вновь статуй —скорѣе потому, что не умѣли и дѣлали безобразныя—но развѣ Царьградъ не сохраняетъ свои античные памятники [2]) и послѣ описаній Кодина развѣ не оплакиваетъ ихъ Никита Хоніатъ?

Но главнѣйшимъ нашимъ доводомъ противъ внутренняго и положительнаго значенія иконоборства будетъ самая полемика иконоборцевъ съ ихъ защитниками, которой не хотѣли коснуться изслѣдователи. Правда, акты иконоборческаго собора 754 г. или лжеседьмаго не сохранились, ибо были уничтожены, и только въ извлеченіи рѣчей Іоанна и Епифанія, т. е. въ такъ наз. refutationes приводятся ихъ постановленія, обще-гласящія объ идоло-

[1]) Прокопій, Anecd. XI, 9, гдѣ прибавлено, что на нихъ ополчался Юстиніанъ.

[2]) См. особенно статьи Хр. Гот. Гейне: Priscae artis opera, quae C—poli etc въ Commentat. Soc. Reg. Gotting., t. X, XI, cl. Hist. a. 1789—91, и его же Serioris artis opera etc. ib., vol. XI, также Monumentorum recensus въ Comm. 1792—3. Изв. соч. Кодина de signis Const. ed. Becker, Banduri, Imp. Or. и пр.

поклонствѣ, смѣшеніи святыхъ иконъ съ предметомъ поклоненія и пр.[1]). Но за то сохранены второстепенныя свидѣтельства: хронографъ Θеофана, соч. Іоанна Дамаскина[2]), Германа, Θеодора и, главное, замѣчательнѣйшія полемическія сочиненія Никифора противъ иконоборцевъ[3]). Изъ нихъ мы ясно видимъ, что споръ велся исключительно на общей почвѣ, т. е. на вопросѣ объ идолопоклонствѣ и иконопочитаніи, о томъ, что такое — изображеніе, искусство, его вредъ и польза и пр. и никогда не переходилъ къ анализу характера иконописи, къ ея языческимъ чертамъ, такъ какъ, понятно, Византійцы не различали сами античной основы своихъ олицетвореній, какъ и своего цвѣтистаго языка. Главнымъ богословскимъ пунктомъ былъ вопросъ о человѣческомъ воплощеніи Сына, о его изобразимости по этому естеству, и полемика съ докетствомъ и манихействомъ и почитателями Астерія, а существенными основаніями всего спора толкованія текстовъ Библіи и Отцовъ Церкви (особенно Златоуста): иконоборцы читали: οὐ ποιήσεις πᾶν ὁμοίωμα вмѣсто: παντὸς ὁμοίωμα[4]) и т. д.; понимали ложно слова Златоуста о художествахъ, изреченія Меθодія Патарскаго, Епифанія, Θеодота противъ идольскихъ изображеній Христа, — и вообще слѣдовательно, такъ наз. прагматическая часть оставалась главною: приводились въ доказательство сочувственныя слова объ искусствѣ и иконахъ у Василія, Григорія Б., Кирилла и др.[5]).

---

[1]) Labbei et Cossartii, curante Coleto. Concilia, t. VIII, Ven. 1729. стр. 1046.

[2]) Три апологическія рѣчи въ защиту иконопочитанія съ разборомъ свидѣтельствъ Отцовъ ц. и пр. въ соч., изд. Migne Patrol. gr. т. 94-й. Аподиктическая рѣчь, ib. томъ 95-й. Письмо къ Θеофилу съ исторіею ереси ib. т. 95-й.

[3]) Изд. въ Spicil. Solesm. Кард. Питра, т. I: о Магнетѣ, противъ Евсевія; т IV: противъ иконоборцевъ, противъ Епифанида, т. е. противъ лже-Епифанія или подделки, приписанной Кипрскому Епифанію. Въ будущемъ томѣ обѣщается соч. противъ лже собора, см. стр. 291, прим.

[4]) ibid. т. IV. гл. 3, стр. 242.

[5]) См. также любопытныя письма Св. Θеодора Студита, изд. при С.-Петерб. Дух. Акад. 1867, ч. II, письмо: 1-е, 2, 4, 8, 15, 21, 23, 33 (объ изобразимости Христа), 36-е особенно и 109-е, 42, 72, 156 и его-же Antirrhetica.

Что иконоборство имѣло скорѣе разрушительное вліяніе, нежели уничтожающее значеніе въ ходѣ исторіи византійскаго искусства, доказывается ближе всего исторіею миніатюры. Запрещая иконопись, оно отнимало у искусства главнѣйшій его родъ: живопись монументальную, т. е. ту область, въ которой художникъ находитъ истинное воплощеніе своихъ высшихъ идей, гдѣ новая художественная форма получаетъ свое усовершенствованіе, а старая ясно представляетъ свои недостатки, гдѣ глазъ яснѣе слѣдитъ за формами тѣла и рисункомъ, и гдѣ краска показываетъ силу своего блеска и глубину тоновъ. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, иконоборство уничтожало внѣшнюю опору искусства въ формѣ покровительства и разныхъ заказовъ; и не должно думать, что если въ эту эпоху не расписывались церкви и не дѣлались иконы, то взамѣнъ должны были процвѣтать и умножаться издѣлія мелкія, напр. эмали, работы въ драгоцѣнныхъ матеріалахъ, миніатюры: и въ этомъ производствѣ отсутствовали заказы, не было мотивовъ для совершенствованія, а чаще и самыхъ матеріаловъ по ихъ дороговизнѣ. Распространено мнѣніе, что иконоборство развило миніатюру, что монахъ рисовальщикъ святыхъ изображеній именно здѣсь находилъ удовлетвореніе своему художественному позыву; но и великолѣпныя лицевыя рукописи дѣлались для высокихъ особъ, по ихъ заказу или въ даръ отъ монастыря; монастырскій же обиходъ довольствовался болѣе простыми. По заключенію Лабарта[1], къ VII стол. напр. относится греческое Евангеліе Пар. Библ. № 63[2], котораго каллиграфическая орнаментація каноновъ, съ характеромъ рѣзьбы по дереву, пользуется простѣйшими красками въ простой иллюминаціи безъ моделлировки и полутоновъ и приближается скорѣе къ общему характеру восточныхъ лицевыхъ рукописей (особенно коптскихъ и сирійскихъ), нежели показываетъ общее состояніе искусства, въ эпоху иконоборства, будто бы осужденнаго на каллиграфію. По крайней мѣ-

Е ан. Пар. ибл. № 63.

---

[1]) L. c. vol. III p. 31.

[2]) Привезено съ о. Кипра in 4°. Замѣтимъ, что въ этомъ же Евангеліи находимъ и первые фигурные инициалы: голубь съ масличнымъ листомъ и др.

рѣ, древняя техника миніатюръ нисколько не была утрачена и никогда не доходила до подобнаго паденія, какое представляетъ эта рукопись. Такъ мы имѣемъ два греческихъ Евангелія: Библіотеки Брит. Муз. № Add. 5111, относимое къ VI и VII вѣку [1]), и Марціаны въ Венеціи C. I cod. VIII, принадлежащее къ VIII или IX вѣку [2]), въ которыхъ орнаментика каноновъ сохранила высокій характеръ стиля процвѣтанія въ двойныхъ аркахъ съ мозаичнымъ рисункомъ и тисненными по золоту разводами; въ тимпанѣ арки или затѣйливое плетеніе, или медальоны съ крестами; вмѣсто позднѣйшей заставки покоемъ заглавіе помѣщено въ золотомъ киворіи или кубукліи. Еванг. Брит. Муз. Add. 5111. Ев. Марціаны ci. I, 8.

Несравненно болѣе проливаетъ свѣта на положеніе искусства въ эпоху иконоборства и непосредственно послѣ него то, что въ концѣ нашего періода, а именно отъ IX вѣка мы владѣемъ двумя лицевыми рукописями, исполненными въ стилѣ упадка античной манеры, характеръ которой окончательно опредѣлился еще въ VI—VII вѣкѣ, какъ мы замѣтили прежде. Что могло быть причиною подобнаго явленія, какъ не тоже самое иконоборство, очевидно, прервавшее и задержавшее развитіе новаго стиля, нами описаннаго въ рукописи Космы? Въ продолженіи этихъ смутныхъ для государства и художествъ вѣковъ VII и VIII, отсутствіе поощренія и самый запретъ не могли все-таки уничтожить искусства; но вліяя отрицательно, они ускорили и усилили вырожденіе прежней манеры, не давъ созрѣть новой. И духовное содержаніе, и внѣшняя техника миніатюръ въ этихъ лицевыхъ кодексахъ составляютъ лишь искаженіе, изуродованіе стараго; новое является въ нихъ грубо и неумѣло, какъ чуждое и непонятное. Пусть рукописи эти содержатъ въ себѣ слова и рѣчи Отцовъ Церкви, ихъ миніатюры, однакоже, вовсе не соотвѣтствуютъ высокому содержа-

---

[1]) Образецъ орнаментики Канононъ изданъ въ Tymms and Wyatt, The Art of Illumin. 1860, pl. 2

[2]) In. 12°. Изображенія 4 Евангелистовъ съ главнѣйшими событіями ихъ Евангелій принадлежатъ въ этой рукописи XIII вѣку, и имѣютъ крайне пеструю, позднюю раскраску и самые листы приклеены.

нію и заслуживаютъ болѣе называться иллюстраціями текста, нежели художественными сочиненіями, только вызванными текстомъ; пошлый, декоративный характеръ этихъ миніатюръ напоминаетъ мѣстами азбучные рисунки предметовъ и фигуръ и низводитъ искусство на степень жалкой игрушки для взрослыхъ. Этому соотвѣтствуетъ и исполненіе, мѣстами доходящее до пачкотни и вездѣ небрежное; византійская техника внесла сюда лишь неизбѣжный золотой фонъ, который притомъ и служитъ часто подмалевкою для рисунка; иногда рисунокъ ограничивается цвѣтнымъ орнаментомъ по золотому полю. Изъ красокъ встрѣчаемъ чаще красную и зеленую; пурпурная, коричневая и синяя употребляются рѣдко; византійскихъ красокъ: голубой и розовой нѣтъ вовсе; всюду золото. Иллюстраторъ уже усердно помогаетъ себѣ очерками перомъ не только волосъ, чертъ лица, но и мускуловъ тѣла; отдѣлываетъ ихъ, какъ въ мозаикахъ X—XI в., красными контурами. Всѣ наиболѣе тонкіе пріемы и формы античной живописи здѣсь огрубѣли: таковы напр. формы и цвѣтъ нагаго тѣла; и живописецъ явно съ большею охотою пользуется новою манерою, ее уродуя по неумѣлости: такъ при короткихъ фигурахъ и круглыхъ моложавыхъ лицахъ изъ народа, изображенія Святителей отличаются длинными пропорціями, темно-коричневымъ цвѣтомъ тѣла и вообще строгимъ иконнымъ характеромъ. Точно также на ряду съ деталями и изображеніями античнаго характера и иногда миѳологическаго содержанія, композиціями краткими и условными, напоминающими декораціи катакомбъ, мы видимъ множество сценъ церемоніальныхъ, которыхъ декоративное значеніе связывается, однако, съ поучительно-богословскимъ содержаніемъ. Подобную смѣсь изображеній представляетъ напр. особенно рѣзко греческая рукопись рѣчей *Григорія Назіанзена* Амвросіанской Библіотеки [1]), относимая

Код. Григорія Б. въ Амвроз. Библ. №№ 49. 50.

[1]) 40 рѣчей, in fol. за №№ 49 и 50 въ двухъ томахъ. Привезена съ острова Хіоса. Многія мелкія миніатюры вырѣзаны; позднѣйшая рука подрисовывала во многихъ мѣстахъ тонзуру. Краткая замѣтка въ указ. соч. Маи объ Иліадѣ, въ прим. стр. 31. Подробно описано проф. Буслаевымъ въ ст. Сбор. Общ. др. рус. иск. за 1866 г. стр. 59.

у Маи къ IX в. Начало каждой рѣчи сопровождается изображеніемъ Святителя, бесѣдующаго, по смыслу рѣчи, съ епископами, іереями, монахами, народомъ и пр.; маленькія фигуры этихъ группъ рисованы небрежно и наскоро; недостатки рисунка не искупаются золотомъ одеждъ и утрированнымъ выраженіемъ благочестиваго вниманія. Всякое посланіе иллюстрируется опять таки по рецепту: изображается, какъ оно сочинялось, вручалось для пересылки, получалось и пр.; нерѣдко затѣмъ изображается Святитель, молящійся по окончаніи рѣчи и благословляемый Десницею и пр. Все это назначено уже дѣйствовать на зрителя наставительно, пробуждать въ умѣ его почитаніе высокихъ образовъ. Съ этою же цѣлью и безъ всякаго плана, обсужденія мысли, иллюстрируется и самое содержаніе рѣчей: событія и лица Ветхаго Завѣта, упоминаемыя въ этихъ рѣчахъ, Пророки подъ рядъ (въ казенномъ византійскомъ типѣ старцевъ, исключеніе составляетъ лишь Даніилъ), Моисей (сѣдой, что̀ заставляетъ на̀съ искать на Западѣ происхожденія кодекса, тѣмъ болѣе что Ев. Іоаннъ молодъ); Ааронъ, трое Святителей, первомученикъ Стефанъ, Іосифъ и Іовъ въ царскихъ орнатахъ и т. д. Пріемъ буквенной иллюстраціи увлекаетъ миніатюриста до наивностей: въ текстѣ упоминается городъ, крѣпость, животныя,— и мы видимъ уродливыя изображенія этихъ предметовъ; метафоры и аллегоріи: «конь ѳессалійскій, жена лакедемонянка, люди, пьющіе воду изъ Аретузы» и пр. являются намъ въ той же буквенной, азбучной иллюстраціи. Правда, Орфей съ киѳарой на скалѣ еще сохранилъ свой античный типъ, но Омиръ только юноша въ короткой туникѣ, равно какъ и Кронъ, и Діасъ, оба съ сѣкирами и неимѣютъ и тѣни прежнихъ идеаловъ. Паденіе техники способствуетъ еще болѣе глубокому паденію самаго искусства, низведеннаго въ наиболѣе жалкую сферу.

Совершенно того же характера и стиля большой греческій кодексъ Парижской Библіотеки, не позднѣе IX вѣка, № 923, содержащій въ себѣ *Избранныя мѣста и параллели* изъ Отцовъ Церкви. И здѣсь мы имѣемъ множество мелкихъ иллюстрацій, виньетокъ и пр. по сторонамъ текста, содержащаго въ себѣ 394 листа. Тоже обиліе золота въ фонѣ, одеждахъ, таже небрежная

Сборникъ греч. Пар. Библ. № 923.

быстрая рисовка перомъ по наведенному заранѣе золотомъ маленькому полю; толстые контуры, ничѣмъ не скрытые, очерчиваютъ безобразно низкія толстыя фигуры, уродующія античный образецъ; тѣже самыя подробности въ изображеніи тѣла и чертъ лица; волосы темно-коричневые, или голубые для обозначенія сѣдины. Но при этомъ низкомъ состояніи техники копируются классическіе образы VI и VII вѣковъ: Пророки, Святители, Отцы Церкви, изображенные въ медальонахъ, убранныхъ жемчугомъ и представляющихъ, явно, древнія иконы, сохраняютъ смѣлые античные типы; Давидъ (позднѣе всегда старъ), Соломонъ, Сирахъ, Михей и др. представлены въ юномъ возрастѣ. Многочисленныя виньетки изъ Ветхаго Завѣта, видимо, избираютъ сюжеты романически поучительные: такова исторія Самсона, жизнь Іова (которой сцены вновь доказываютъ намъ, что циклъ миніатюръ книги Іова сложился между VII и IX вѣк.), Навуходоносоръ, бродящій въ видѣ медвѣдя, разсказъ о блудницѣ Ѳамарѣ съ наивно эротическими подробностями (л. 78) и пр. Этому соотвѣтствуютъ и выборъ сценъ Н. Завѣта, по преимуществу сосредоточивающійся на исцѣленіяхъ, изгнаніи бѣсовъ и пр., при чемъ преслѣдуется прямо поучительная цѣль, а аскетическій образъ мыслей выражается во множествѣ сценъ мученичества; по силѣ буквальнаго пониманія словъ Свящ. Писанія Ев. Луки X, 4, Христосъ изображается всегда *босымъ*. Этотъ аскетически наставительный характеръ иллюстрацій можетъ служить намъ наилучшею характеристикою общаго литературно-художественнаго направленія въ VIII и IX вѣкѣ и, какъ мы увидимъ, легъ въ основу Лицевыхъ Псалтырей. Сравнительно съ этимъ двигателемъ, мотивы художественные ничтожны и стары: мы вновь встрѣчаемъ тѣже жалкія иллюстраціи предметовъ, животныхъ и птицъ; къ словамъ І. Златоуста о врачѣ (л. 269) изображенъ самъ врачъ, онъ же аптекарь и шарлатанъ: сидя на высокомъ стулѣ передъ своею выставкою въ шкапу, онъ мѣшаетъ какую то жидкость въ чашѣ, работая передъ публикою. По поводу уподобленія (у монаха Нила) житія добродѣтельнаго и подвижничества атлетическимъ упражненіямъ древнихъ изображены атлеты передъ царемъ, нагіе и одѣвающіеся. Но еще лю-

бопытнѣе въ отношеніи къ быту и характеру современной миніатюры рисунокъ, помѣщенный при параллеляхъ изъ Василія Великаго, Іоанна Златоуста и 2-й книги царствъ гл. XII, 20: внутри портика, на высокомъ полкѣ, на который ведетъ лѣстница, сидитъ нагой, толстый и пожилой мужщина; правою рукою онъ расчесываетъ себѣ волосы, а лѣвою моется изъ широкаго сосуда; по другую сторону видна сидящая женская, одѣтая фигура прислужницы; эта наивная иллюстрація изображаетъ царя Давида, утѣшившагося послѣ смерти ребенка. Подобнаго рода иллюстраціи только формальнымъ образомъ связаны съ античнымъ искусствомъ, отчасти продолжая его традиціи, отчасти пользуясь ими въ другихъ сферахъ; но въ существѣ дѣла, ихъ появленіе обязано не художественно-земному и позитивному міровоззрѣнію Помпеи, но тому-же суровому аскетизму монашества, который съ особенною сладостью изображаетъ сцены мученичества и подвижности какъ и явленіе грубаго цинизма и варварской жестокости. По господствующему взгляду на иконоборство, его появленіе было отчасти обусловлено античноязыческимъ направленіемъ искусства до VIII вѣка; разумная же цѣль, достигнутая иконоборствомъ, состояла будто бы въ томъ, что черезъ него характеръ искусства измѣнился, и потому создалъ истинно-религіозные типы, легшіе въ основу византійскаго искусства. Не говоря уже о томъ, что эти типы были созданы, и что дальнѣйшая дѣятельность искусства ограничивалась болѣе установленіями сложныхъ иконографическихъ композицій, мы не видимъ никакого дѣйствительнаго переворота въ характерѣ искусства и въ IX вѣкѣ, что и будетъ доказано анализомъ его памятниковъ. Но приведенныя лицевыя рукописи показываютъ намъ ясно, какъ устойчиво сохраняется античный характеръ и какъ мало удержало иконоборство монаха-рисовальщика отъ его прежней будто бы языческой манеры.

Но эта любопытная черта и справедливость послѣдняго взгляда выясняются окончательно на иллюстраціяхъ *лицевой псалтыри*, которыя сложились въ концѣ этого періода, хотя большая часть кодексовъ ея принадлежатъ эпохѣ XI — XIII столѣтія. Общее ли настроеніе умовъ въ современномъ христіанскомъ мірѣ,

или, вѣрнѣе, возбужденіе подъ вліяніемъ смутъ и бѣдствій всякаго рода въ Византіи, но окончаніе эпохи иконоборства совпадаетъ съ рѣзкою перемѣною въ жизни общественной и духовныхъ интересахъ. Церковно-монашеская борьба противъ иконоборческой ереси была въ то же время и народною и дала значительный толчекъ умамъ; но она же довершила и богословское воспитаніе націи, сосредоточивъ въ этомъ направленіи умовъ всю прежнюю приверженность къ отвлеченному мышленію. Племенной составъ византійской имперіи и ея разнообразныя сосѣдства, очевидно, способствовали появленію и развитію ересей, изъ которыхъ многія Финлей справедливо приписываетъ вліянію Сиріи и Арменіи, Персіи и Египта [1]). Возбужденное иконоборствомъ ожесточеніе православнаго монашества еще долго чувствуется въ соборныхъ рѣчахъ и поученіяхъ и даетъ обильное содержаніе полемическимъ сочиненіямъ, выходящимъ изъ монастыря. Понятно также, что это общенародное, хотя направляемое монашествомъ, религіозное, и еще болѣе того: богословское возбужденіе должно было съ особеннымъ предпочтеніемъ остановиться на Псалтыри, которой пространныя толкованія сдѣлались въ эту эпоху главнѣйшимъ родомъ поучительнаго чтенія. Именно этотъ родъ рукописей и украшался въ эту эпоху чаще всего миніатюрами, и проф. Буслаевъ [2]) въ своемъ анализѣ происхожденія редакцій лицевой Псалтыри справедливо замѣчаетъ, что она представляетъ Псалтырь Толковую или по самому тексту, или по толкующимъ его иллюстраціямъ. Краснорѣчивая «похвала» Василія Великаго видитъ въ псалмахъ и откровеніе будущаго, и повѣствованіе о прошедшемъ, правила жизни и душевное успокоеніе, посредника мира и вѣрную помощь въ ночныхъ ужасахъ; наконецъ, псалмы заключаютъ въ себѣ *все богословіе»*: и, дѣйствительно, Толковая Псалтырь стремилась совмѣстить въ себѣ всѣ богословско-историческія свѣдѣнія въ живой общегодной формѣ, назначавшейся для народнаго поученія. Анализъ миніа-

---

[1]) Finlay, History of the byzantin empire from 716 etc. t. I, p. 262.

[2]) См. корреспонденцію профессора изъ Рима въ Вѣст. Общ. древнерус. искусства 1875. Смѣсь, стр. 67.

тюръ ея покажетъ, что Лицевая Псалтырь была направляема тѣми же богословами, которые подбирали насущныя, интересныя или къ извѣстному времени идущія толкованія изъ множества оставленныхъ Отцами Церкви, но что въ тоже время, въ силу общихъ причинъ, въ ней преобладалъ всегда характеръ *народный*, въ которомъ книжная основа переработана живою современною фантазіею. Нужно-ли миніатюристу выразить благополучіе человѣка въ прославленіи милости Господней: передъ нимъ образъ столпника, какъ живое явленіе современной жизни съ ея кіонитами и стилитами; «святой праведникъ» псалма — для него Святитель Василій Великій; мы увидимъ также излюбленныя изображенія Содома пылающаго, Авраама съ Лазаремъ на лонѣ, Іуды, кинокефаловъ и пр.; риторическіе и поэтическіе обороты являются въ реальномъ образѣ Святаго, Столпника, людей праведныхъ и нечестивыхъ и пр., однимъ словомъ все то художественное содержаніе, пристрастіе къ которому монашество всегда дѣлило съ народомъ, и которое дожно имѣть первенствующее значеніе въ глазахъ изслѣдователя старины [1]). Многочисленность этихъ наглядныхъ толкованій была вызвана самою сложностью этого богословскаго аппарата и произвела обильный рядъ различныхъ мелкихъ изображеній, который и составляетъ т. наз. Лицевую Псалтырь.

Что эта Лицевая Псалтырь съ характеромъ Толковой принадлежитъ періоду непосредственно слѣдующему за иконоборствомъ, это доказывается какъ техническими и стилистическими свойствами, такъ и самымъ внутреннимъ ея содержаніемъ, заключающимъ въ себѣ неоспоримо-ясныя историческія указанія на этотъ періодъ. Миніатюры представляютъ мелкія виньетки на поляхъ, сопровождающія текстъ, притомъ въ ближайшемъ съ нимъ соотношеніи, какъ его необходимое толкованіе, почему иные кодексы даютъ даже руководящія красныя черточки для отысканія мѣста

[1]) Не такъ смотрятъ современные риторы-богословы западной церкви, скорбящіе о «заблужденіяхъ» этихъ иллюстрацій. Grimouard de St. Laurent, Guide de l'art chrétien vol. II p. 67, и даже ibid. указанный взглядъ изв. Кайэ.

въ текстѣ. Рисунокъ этихъ виньетокъ, небрежно смѣлый и античнаго характера, исполняется перомъ и иллюминуется затѣмъ красками, при чемъ моделлировка въ иныхъ рукописяхъ показываетъ еще древнѣйшую простоту, въ позднѣйшихъ же, несмотря на усвоеніе обычныхъ византійскихъ формъ въ видѣ мелочной отдѣлки одежды, шраффировки золотомъ, зеленоватыхъ тѣней и пр., все таки значительно сохраняетъ свободу исполненія. Композиція отличается живостью, ясностью, пластичностью въ группахъ; движенія фигуръ рѣзки, но не утрированы и близки къ естественности. Краски мутны, не блестящи, какъ въ византійскихъ миніатюрахъ IX и X вѣка; ихъ наложеніе легко, гармонично и чуждо позднѣйшей рѣзкости; при господствѣ розовой и голубой краски въ иныхъ кодексахъ встрѣчаемъ и красную; красивый типъ молодыхъ лицъ очерчивается обще и небрежно, хотя оконечности и обрисованы хорошо; самая шраффировка золотомъ и свѣтà исполняются лишь по пурпурнымъ одеждамъ Богородицы, I. Христа, царей; остальныя фигуры этихъ особенностей техники не представляютъ, и глубокія тѣни ихъ выражены попросту черною краскою. Волосы всегда представляются черными, а мы знаемъ, какъ важенъ и рѣшителенъ этотъ признакъ въ данную эпоху. Кромѣ этихъ основныхъ свойствъ техники, общее впечатлѣніе миніатюръ, рѣзко разнящихся съ живописью кодексовъ X вѣка, указываетъ прямо, что оригиналъ этихъ Псалтырей сложился еще въ эпоху VIII—IX вѣка, хотя самые кодексы, до насъ дошедшіе, и значительно позднѣе. Несомнѣнно, древнѣйшій изъ нихъ представляетъ *быв. Лобковская Псалтырь* (нынѣ г. Хлудова), приписываемая IX стол.[1]), въ которой и всѣ указанныя черты древнѣйшей техники сохранились яснѣе, и моделлировка представляетъ античныя формы, хотя огрубѣлыя. Одного времени съ этою рукописью *отрывокъ Псалтыри Париж-*

Псалт. быв. Лобкова, нынѣ г. Хлудова.

Отр. Псал. Париж. Нац. Библ. гр. № 20.

---

[1]) Привезена съ Аѳона въ сороковыхъ годахъ; въ малую четв., описана Ундольскимъ въ Сборникѣ Общ. Древне-Русскаго Иск. за 1866 г., стр. 139—153. Догадку Ундольскаго ib. стр. 149, что рукопись могла быть писана на Аѳонѣ, можно считать безусловно неудачною.

*ской Библіотеки* (Mss. gr. № 20), чрезвычайно сходный съ нею по миніатюрамъ, рисунку и краскамъ; свободная компоновка несравненно лучше самой раскраски, что естественно указываетъ намъ на копію[1]); кромѣ голубой и розовой красокъ, другъ другу соотвѣтствующихъ, обильно употребляется зеленая и коричневая, также гармонирующія.

Псал. Библ. Барберини въ Римѣ, гр. № 217.

Къ XI вѣку относится *Псалтырь Библ. Барберинской* въ Римѣ за № 217, которой миніатюры разсмотрѣны были проф. Буслаевымъ сравнительно съ Хлудовскою рукописью[2]) и подали ему поводъ указать на существованіе редакцій лицевыхъ рукописей. Въ этой рукописи, при безусловно античномъ характерѣ многихъ иллюстрацій, мы видимъ всѣ недостатки небрежнаго письма, грязные тоны красокъ и мутно красное золото, розовыя и голубыя одежды почти исключеніе, и только въ фигурахъ Іис. Христа, Богородицы и олицетвореній находимъ античный пурпуръ. Выходная миніатюра изображаетъ императора и императрицу съ ихъ сыномъ въ красныхъ хитонахъ съ золотыми коронами, съ лабарумами въ рукахъ, при чемъ императоръ держитъ въ лѣвой рукѣ *акакію* — красный мѣшокъ, наполненный пескомъ и долженствовавшій ему напоминать о грѣховности всякаго человѣка[3]); по характеру жемчужныхъ уборовъ и орнату, а равно и самому типу бородатаго и длинноволосаго императора напоминаетъ времена Комненовъ.

Псал. Брит. Муз. Греч. № 19352.

Гораздо выше стоитъ по стилю и богатству содержанія *Псалтырь Британскаго Музея*, содержащая въ себѣ также и древнія пѣснопѣнія или гимны[4]): микроскопическій родъ миніатюръ XI вѣка является

---

[1]) Принадлежитъ скорѣе X, нежели IX стол. Содержитъ псалмы 92 — 136; въ малую in 4°; безъ вырѣзанныхъ миніатюръ около 25 виньетокъ. У Ваагена Kunstwerke in Paris p. 22 6 подъ этимъ № ошибочно указано Евангеліе.

[2]) См. корреспонденцію въ Вѣстникѣ Общ. древне-русскаго иск., на 1875 г. стр. 67 сл.

[3]) У Кодина гл. 6, 27: *βλάτιον κώδικι ἐοικὸς... καὶ καλεῖ Ἀκακία ὡς ἔιπη, μεν τὸ τὸν Βασιλέα ταπεινόν εἶ ὡς θνητὸν* и пр. Тоже у Симеона Ѳессалон. См. Дюканжа De Nomismatibus n. 12, 13.

[4]) № 19352, изъ коллекціи Борелля, in 4°. Описана Ваагеномъ въ Treasures of Art in Great Britain, transl. by Eastlake. 4 vols. L. 1854—7, и Пипера Theologische Studien u. Kritiken, 1861. 3-е Heft.

здѣсь въ значительно болѣе роскошномъ исполненіи, но краски, насыщенныя сильною примѣсью гуаши, лупятся мелкимъ порошкомъ, оставляя слабые желтоватые контуры. По узкимъ полямъ разсыпанныя на пергаментномъ фонѣ виньетки, прекрасной композиціи, сопровождаются надписями киноварью и помѣчаются знаками, относящими миніатюры къ извѣстному мѣсту въ текстѣ. Одежда шраффирована золотомъ; тонъ тѣла зеленоватый, въ деталяхъ обиліе красной краски; отступленія отъ античныхъ формъ рисунка являются здѣсь общимъ правиломъ, но еще можно легко прослѣдить различіе композицій древнѣйшихъ отъ позднихъ въ самой манерѣ рисовки и исполненія: такъ, олицетвореніе, аллегоріи, сцены древнѣйшаго сложенія вообще, исполняются все же въ общей манерѣ и не имѣютъ мелкой отдѣлки одеждъ. Рукопись тѣмъ важнѣе, что въ ея концѣ имѣется приписъ, указывающая на автора миніатюръ и переписчика—«библіографа» Θеодора родомъ изъ монастыря Василія Великаго въ Кесаріи и на 1066 годъ — время написанія кодекса: по началу имени (л. 207) «Студита» — т. е. игумена Студійскаго монастыря (Στουδ[ίτης] λέγει) Пиперъ указалъ, что рукопись происходитъ изъ этого монастыря, — фактъ особенно важный для пониманія иллюстрацій.

Аѳонскія руком. Псал. N 20.

Изъ четырехъ *Аѳонскихъ* кодексовъ Лицевой Псалтыри къ этому разряду принадлежитъ рукопись *№ 20*, относимая къ IX или X в.—скорѣе къ послѣднему [1]); по своему стилю и характеру рукопись эта ближе къ Барберинской, нежели Лондонской Псалтыри.

Слав. Псал. г. Хлудова.

Пс. Углич. Им. Пуб. Библ.

Изъ русскихъ Псалтырей замѣчательныя копіи греческаго образца представляютъ: Псалтырь б. Лобкова, нынѣ г. Хлудова, конца XIII вѣка [2]) и Угличская Лицевая Псалтырь *Имп. Публичной Библіотеки* 1485 г. [3]), въ которыхъ греческій ориги-

---

[1]) in 16°. Снимки въ альбомѣ Севастьянова, томъ 46. Рукоп. представляетъ фрагментъ: съ пс. 21-го по гимнъ Моисея.

[2]) Описана подробно Арх. Амфилохіемъ въ Древностяхъ, Труды М. Арх. Общ. III т.; описаніе миніатюръ стр. 4 — 23. Съ атласомъ рисунковъ XII табл. Въ соч. А. Н. Попова, Описаніе рукописей Библ. А. И. Хлудова М. 1872, стр. 5.

[3]) Критическій анализъ миніатюръ въ ст. Проф. Буслаева, Историческіе очерки т. 2, стр. 201 по 215 съ рис.

налъ значительно сокращенъ, особенно въ символическихъ изображеніяхъ, сдѣлавшихся непонятными, но прочее передано съ малыми измѣненіями и дополненіями. Въ угличской рукописи поздне-византійскій стиль уже освободился отъ стильной манеры обычнаго византійскаго рисунка и показываетъ простую иллюминацію въ толстыхъ абрисахъ, сдѣланныхъ перомъ, при чемъ преобладаютъ краски голубая и красная. Независимо отъ общаго сохраненія греческаго типа эти Лицевыя Псалтыри не внесли въ иллюстрацію ничего русскаго [1]), ограничившись развѣ въ Хлудовской рукоп. замѣною иныхъ сюжетовъ болѣе привычными и популярными: много сценъ изъ жизни и исторіи Давида (пс. 54—59, 61—63), Адамъ, какъ образъ слабаго грѣховнаго человѣка, прибѣгающаго къ Богу; Іоасафъ молящійся является въ пс. 79, гдѣ говорится о лозѣ насажденной, онъ же къ пс. 81 обличаетъ князя жидовскаго и пр. Наконецъ характерно то, что изъ 120 миніатюръ Слав. Псалтыри г. Хлудова ровно половина изображаетъ Давида, то молящагося, то кающагося и пр., то въ разныхъ событіяхъ его жизни, тогда какъ въ греческихъ кодексахъ эти изображенія сравнительно рѣдки (не болѣе 25 случаевъ на вообще большее число миніатюръ). Остальные лицевые кодексы Псалтыри имѣютъ иную иллюстрацію и будутъ нами разсмотрѣны впослѣдствіи (см. ниже Пс. Ват. № 752 и лат. Эгертона въ Брит. Муз.) Всѣ перечисленные нами кодексы представляютъ развитіе одной основной редакціи, и древнѣйшій звенъ въ этомъ ряду есть, несомнѣнно, греческій кодексъ г. Хлудова, хотя эта рукопись и не была, конечно, тѣмъ оригиналомъ, съ котораго писались послѣдующіе кодексы: въ свою очередь она пополняется фрагментомъ Парижскимъ и Аѳонскимъ. За ними въ ходѣ развитія слѣдуетъ кодексъ Барберинскій и потомъ Лондонскій, наиболѣе полный и даже осложненный. Но такъ какъ кодексъ Лобковскій уже былъ разслѣдованъ съ большою подробностью въ на-

---

[1]) Проф. Буслаевъ замѣчаетъ ib. стр. 211, что въ Угличск. рукоп. нѣтъ ни одного изображенія изъ Святыхъ русскихъ, надписи агіосъ и пр.

шей археологической литературѣ [1]), то, не перечисляя всѣхъ его миніатюръ, мы можемъ довольствоваться общею его характеристикою въ анализѣ позднѣйшихъ наслоеній.

Извѣстно, какъ бѣдно само по себѣ историческое содержаніе Псалтыри: понятно, что и миніатюръ, изображающихъ жизнь Давида менѣе всѣхъ другихъ, и лучше отнести ихъ къ другому отдѣлу. Затѣмъ вся иллюстрація сводится къ двумъ главнымъ отдѣламъ: *историческому* и *лирико-поучительному*. Самый многочисленный отдѣлъ сценъ историческаго содержанія изъ Ветхаго и Новаго Завѣта является въ Псалтыри съ двоякимъ характеромъ: какъ историческія параллели къ пророческимъ изреченіямъ Псалмопѣвца и какъ символическія конкретныя подобія къ духовному ея содержанію.

Настолько же многочисленны сцены и иллюстраціи предметовъ и лицъ поучительно - лирическаго характера и содержанія. Особый разрядъ миніатюръ выдѣляется элементомъ *символизма*, или даже представляетъ аллегорію; на оборотъ, другія переходятъ къ простымъ иллюстрированнымъ изображеніямъ предметовъ.

Такимъ образомъ, мы подраздѣлимъ всѣ миніатюры Псалтыри на слѣдующіе отдѣлы: 1) параллели и уподобленія къ пророчествамъ Давида, взятыя изъ *a*) Ветхаго Завѣта *b*) Новаго Завѣта *c*) Исторіи Церкви; 2) поучительныя иллюстраціи лирическаго характера съ содержаніемъ, взятымъ изъ: *a*) Псалтыри, *b*) жизни *c*) изъ исторіи самого Давида [2]); 3) Миніатюры символическаго характера и религіозно-нравственнаго содержанія различнаго происхожденія; Аллегоріи и притчи. 4) Иллюстраціи предметовъ и лицъ съ оттѣнкомъ поучительнаго или символическаго характера, основанныя на буквенномъ представленіи текста; олицетворенія; 5) миніатюры спеціально иконописнаго характера. Наиболѣе многочисленныя миніатюры въ основной редакціи пред-

---

[1]) Кромѣ указ. ст. Ундольскаго въ Сборникѣ Общ. Древне-Русскаго Иск. за 1866 г. характеристика рукоп. въ ст. Проф. Буслаева, ib. стр. 60, 88.

[2]) Проф. Буслаевъ въ ст. «о Визант. символикѣ» Углич. Пс. раздѣляетъ такъ содержаніе миніатюръ: 1) буквенныя иллюстраціи, 2) олицетворенія, 3) аллегоріи, 4) параллели. Историч. Очерки, т. 2, стр. 202—212.

ставляютъ отдѣлы первый и третій, и въ нихъ заключается существенное содержаніе этой редакціи; напротивъ, позднѣйшіе кодексы: Барберинскій и Лондонскій значительно распространяютъ отдѣлы второй и четвертый, какъ имѣющіе особенную важность въ поучительно-религіозномъ направленіи, которое получила въ нихъ иллюстрація Псалтыри. Наконецъ, не болѣе пяти миніатюръ древнѣйшей редакціи было исключено этими позднѣйшими кодексами или замѣнены другими.

Разсматривая миніатюры по ихъ отдѣламъ, мы будемъ указывать постоянно на текстъ, къ которому онѣ относятся, такъ какъ этимъ опредѣляется главнѣйше и ихъ содержаніе, а источникомъ самаго разсмотрѣнія будетъ для насъ служить кодексъ Лондонскій, какъ наиболѣе полный.

Параллели изъ Ветхаго Завѣта берутъ не произвольно подходящіе къ изреченіямъ сюжеты, но указанные различными толкованіями Отцовъ Церкви. Такъ къ пс. XX, 2 изображеніе Іезекіи, вѣнчаемаго ангеломъ, поднятаго на щитъ, съ лабарумомъ въ рукахъ, и одѣтаго въ тунику съ лорономъ, вошло въ Псалтырь по толкованію Ѳеодорита, указавшаго на исторію болѣзни и выздоровленія Іезекіи послѣ побѣды надъ Сеннахерибомъ; миніатюристъ же изобразилъ вмѣсто того торжественное вѣнчаніе (въ Углич. Пс. Христосъ вѣнчаетъ Соломана) царя, которое и было принято впослѣдствіи для изображенія подобныхъ случаевъ. Пс. 104 представляетъ жертвоприношеніе Исаака; къ пс. 49 жертва Авраамова и др.; къ 104 же исторія Іосифа; къ пс. XX, 10 изображеніе въ Лонд. рукоп. Содома горящаго, Лота и жены его и пр.; 41, 7—Вознесеніе Иліи. Наиболѣе же обширныя иллюстраціи имѣетъ историческій псаломъ 76, изображающій Исходъ, также 77 съ изображеніемъ Чудесъ, язвъ Египетскихъ; къ пс. 126, 1 Столпотвореніе Вавилонское; 136, 1—На рѣкахъ Вавилонскихъ и пр.; наконецъ къ пѣснямъ Исхода, гимнамъ Исаіи, Іоны, Захаріи собственныя иллюстраціи. Всѣ остальные библейскіе сюжеты обработаны въ манерѣ символической или даютъ лирическаго характера сцену, каковы напр. изображенія Авраама съ душами праведныхъ на лонѣ.

Несравненно болѣе значенія, какъ символическія параллели къ изреченіямъ Псалтыри и какъ непосредственное воплощеніе ея пророческихъ гаданій, имѣютъ событія новозавѣтныя, включая сюда и событія изъ исторіи древней Церкви. Главное лицо этихъ событій—Іисусъ Христосъ есть, такъ сказать, обычное выраженіе религіознаго мышленія, любимая фраза иллюстратора; его изображеніе сопровождаетъ сцены поучительнаго характера, какъ ясное для каждаго указаніе всевышней воли и милости. Слова начальныя: «Блаженъ мужъ» выражены Христомъ, благословляющимъ «блаженнаго» въ красной одеждѣ, и, такъ какъ по толкованію Василія Великаго, лишь Богъ истинно блаженъ, то рядомъ изображена Слава Господня съ троякимъ хваленіемъ: Святъ, Святъ, Святъ. Образъ Христа на небесахъ или икона его въ медальонѣ, являющаяся иногда на небесахъ или на Крестѣ, помѣщается надъ Моисеемъ боговидцемъ (пс. 89), или надъ молящимся, кающимся и спящимъ Давидомъ (пс. 3, 6, 7, 9 ст. 15, 37), какъ осуществленіе надеждъ, столь ясно выраженныхъ псалмами; къ этому же образу обращается праведный (XIII, 2) и имъ повергается нечестивый С, 1; Христосъ, возсѣдяй на Херувимахъ, внизу которыхъ лики льва и вола извергаютъ пламя, служитъ выраженіемъ славы и торжества (IX, 37; XVII, 11); передъ нимъ падаютъ ницъ народы — три волхва (XXI, 30) и пр. Но въ общей суммѣ всѣхъ иллюстрацій оказывается даже и извѣстный порядокъ евангельскихъ сценъ, составленный, главнымъ образомъ, изъ Страстей Христовыхъ: Христосъ передъ Судомъ, Распятіе, Воскресеніе и Вознесеніе, которыя повторяются намѣренно цѣлою серіею нѣсколько разъ (около шести случаевъ непрерывнаго слѣдованія этихъ сценъ: IX, 33—Хр. полулежащій передъ гробомъ (ὁ ταφος); XXI, 18, 19—приготовленіе къ Распятію, XXII, 9—Вознесеніе; XXXIV, 11—Хр. на судѣ (замѣчательно, что судъ происходитъ передъ 3 судьями (Синедріонъ) какъ въ мозаикѣ S. Apollinare Nuovo въ Равеннѣ; здѣсь по толкованію Кирилла и Гезихія) XXXV, 13, XXXVII, 12, XXXVIII, 13, XL, 10 — Христа берутъ воины, Вечеря и пр.; XLIII, 24.—Воскресеніе; XLVI, 9 — Вознесеніе. LXVII, 3 — Воскресеніе; LXVIII, 10,

20, 22, LXXIII, 12—Страсти; LXXXVII, 6 — Погребеніе и затѣмъ вновь тотъ же порядокъ. Кромѣ сценъ Страстей наиболѣе идущія къ содержанію псалмовъ миніатюры представляютъ: Рождество пс. II (въ углич. Пс. пс. 90), Входъ въ Іерусалимъ VIII, 3; Воскресеніе Лазаря XXIX, 4 (въ углич. пс. 48): сцена любопытная тѣмъ, что въ Барберинскомъ код. изображенъ лучъ свѣта, идущій отъ Христа и заставляющій корчиться «адъ», изображенный въ видѣ Силена, отъ котораго улетаетъ по лучу освобожденная маленькая мужская фигура души Лазаря). Любопытна также символическая миніатюра, представляющая Закхея на деревѣ, жену истекающую кровью и блудницу къ пс. 84. Къ словамъ пс. 33: вкусите и видите — чудо насыщенія пяти тысячъ. Крещеніе XXVIII, 3 (въ углич. 73) изображено въ Барбер. съ убѣгающимъ Іорданомъ; оно же къ пс. CIII, гдѣ выраженіе «море побѣже» послужило мотивомъ для извѣстнаго перевода этого сюжета съ моремъ и Іорданомъ разбѣгающимися [1]), и къ пс. 73, словамъ: «ты стерлъ еси главу зміевъ» —въ водѣ змѣй въ крови; изъ Богородичныхъ праздниковъ встрѣчаемъ Благовѣщеніе къ XLIV, 3, Введеніе—XLIV, 15; любопытную миніатюру сцены, именуемой Цѣлованіе Елисаветы къ LXXXIV, 11: «милость и истина срѣтятся», гдѣ надъ домами видны маленькія фигуры Христа и Іоанна Младенцевъ, также привѣтствующихъ другъ друга—очевидно, оригиналъ употребительнаго позднѣе перевода [2]). Подобный же прототипъ изображенія иконописнаго Богородицы съ Младенцемъ къ пс. 94, 1, гдѣ самыя слова: «отрыгну сердце мое» сдѣлались заглавіемъ иконы. Церковно-историческихъ сюжетовъ находимъ сравнительно мало, что объясняется содержаніемъ псалмовъ (XVIII, 4: Апостолы проповѣдующіе на тронахъ различнымъ народностямъ; XXVI, 12; исторія оклеветанія женщиною Григорія Богослова, внесенная сюда помимо толковниковъ; XXXIII, 6, 7 Григорій изгоняетъ Арія; XXXIV,

---

[1]) Рис. изъ Углич. Псалт. въ Истор. Очер. проф. Буслаева, т. II къ стр. 205.

[2]) Рисунокъ и объясненіе въ ст. Пипера: Joh. der Täufer in griech. Kunstvorstellungen, Evangel. Kal. 1867 стр. 63.

1. Григорій приводитъ къ Христу Тиридата. LXVIII, 30: Симонъ хиротонизуетъ двѣ фигуры, принимая отъ нихъ золото; изъ ихъ волосъ брызжетъ огонь, а сзади него дьяволъ съ чернымъ мѣриломъ. XCIV, 5: Траянъ съ воинами на террассѣ дома, ниже темницы съ заключенными Петромъ и Павломъ; еще ниже ровъ, гдѣ львы терзаютъ Святителя. Наиболѣе интересные сюжеты относятся къ исторіи иконоборства: къ XXV, 3 миніатюристъ изображаетъ Патріарха Никифора и Преподобнаго, держащихъ иконы; далѣе Преподобный обличаетъ лже-патріарха и иконоборцевъ; иконоборческіе епископы изображены съ руками и одеждою въ крови; подъ общимъ именемъ Преподобнаго (ὅσιος πῆρ) разумѣется, конечно, Св. Θедоръ Студитъ. Къ LXVIII, 27 извѣстное изображеніе иконоборцевъ, ругающихся надъ иконами Христа, которую они сожигаютъ въ варѣ сосуда. Рядомъ Распятіе — образъ Христа первообраза, вновь поругаемаго въ Его образѣ, какъ говорили современные писатели.

Но для исторіи христіанскихъ художественныхъ идей важнѣйшій отдѣлъ рисунковъ Лицевой Псалтыри представляютъ миніатюры *символическаго* характера съ различнымъ содержаніемъ, и именно этою стороною Лицевая Псалтырь происходитъ изъ эпохи предшествующей, и ею сообщается общій основной тонъ всей иллюстраціи. Въ этой символической манерѣ выразилось общее отношеніе къ религіи въ древне-христіанскомъ мірѣ; это была та могущественная античная форма, развитіемъ которой жило его искусство; подъ оболочкою символа пріучилось оно постигать всѣ идеи христіанства. Въ тоже время лирическій и образный языкъ Псалтыри какъ нельзя болѣе соотвѣтствовалъ этой формѣ, и потому Лицевая Псалтырь дала иконописи наиболѣе обильный запасъ символическихъ изображеній. Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ символизмъ былъ удѣломъ высшаго духовнаго и религіознаго развитія, и его замѣна (см. анализъ рукописи Ват. Библ. № 752) пустымъ и дѣтскимъ натурализмомъ была паденіемъ искусства.

Изъ множества символическимъ иллюстрацій возьмемъ наиболѣе любопытныя, раздѣливъ ихъ на сцены и отдѣльныя изображенія: Пс. XXI, 13: Христосъ изображенъ сидящимъ на

горѣ, которую обступили волы свирѣпые, одна фигура человѣческая, въ хламидѣ знатнаго вельможи, но съ рогами; это изображеніе иллюстрируетъ толкованія Евсевія, Симмаха, Аквилы и др., образно представляя Христа на судѣ человѣческомъ, волы— это судьи (и грѣшники изображены рогатыми въ углич Пс. къ пс. 74), а гора — гора Васанская, Божія. Эта гора вмѣстѣ и Сіонъ, который представляется или въ видѣ высокой башни, въ окнѣ которой виденъ Христосъ: LXIV, 2, или же въ видѣ скалистой горы, на которой домъ съ Богородицею и Младенцемъ: LXXVII, 68—70 или же съ иконою знаменія: LXVII, 16; подъ горою изображаются Давидъ, Іеремія, Іезекіиль, Даніилъ или даже Самуилъ, помазующій Давида или же самъ Христосъ стоитъ передъ зданіемъ на Сіонѣ, а въ окнѣ видна царица Сіона, и гора эта утверждена надъ адомъ съ низверженнымъ діаволомъ къ пс. CI, 17. Эта же гора становится и тою скалою, изъ которой Моисей извелъ воду въ пустынѣ, ибо на ней въ сценѣ изведенія изображенъ къ пс. LXXX, 11 сидящимъ самъ Христосъ, а надпись въ Лонд. рукописи говоритъ: ἡ δὲ πέτρα ἦν ὁ Χ͞ς; мысль [1]) Ѳ. И. Буслаева, что этою сценою опровергается наглядно мнѣніе извѣстнаго Де-Росси о символическомъ отождествленіи Петра и Моисея, совершенно вѣрна и подтверждается самою надписью. Любопытна также миніатюра къ пс. XCI, 11 положившая начало извѣстному сюжету въ иконописи, какъ греческой, такъ впослѣдствіи, съ XII и XIII стол., и западной [2]): единорогъ (спасшійся отъ стрѣлка, чего здѣсь не изображено, ради символическаго со-

---

[1]) См. Вѣстникъ Общ. Древне-Рус. иск. указ. корреспонденція изъ Рима, стр. 70. Въ Константинополѣ при Комненахъ существовалъ монастырь «Петра» (Дю-Канжъ не упоминаетъ), такъ называвшійся, м. б., какъ скала, съ которой воды текутъ на спасеніе пьющихъ: въ основу положена таже аллегорія. Еще еп. Паулинъ ep. ad. Sev. XII. замѣчаетъ, что эта скала-Церковь; припомнимъ, наконецъ, скалу съ 4 изливающимися рѣками и Агнцемъ на ней стоящимъ въ мозаикахъ.

[2]) См. Пипера въ Evang. Kalender за 1859 стр. 35 сл., гдѣ авторъ указываетъ появленіе самаго сказанія въ миніатюрѣ VII вѣка, на толкованіе же символа какъ Христа, посланнаго Богомъ и вочеловѣчившагося черезъ Дѣву, только въ физіологѣ XI вѣка. Повторено въ компилятивномъ соч. Крауса Die chr. Kunst. 1873, въ приложеніи.

держанія) ставитъ на лоно Дѣвы ногу свою; вверху икона Знаменія, а внизу І. Златоустъ пророчествуетъ о Дѣвѣ; рогъ звѣря «вознесенъ», т. е. представленъ очень длиннымъ. Подобнаго же характера изображеніе оленя у источника, св. Евстаѳія, преслѣдующаго оленя съ иконою между рогъ (въ Хлудов. пс. φῶς ὁ χς̃ εἰς τὸν ἅγιον Πέτρον и пр.). Древнѣйшаго происхожденія причащеніе Апостоловъ Христомъ съ Мельхиседекомъ къ пс. CX, 5. Особеннаго вниманія заслуживаетъ миніатюра, иллюстрирующая къ пс. CXLIII, 4 притчу о единорогѣ, преслѣдовавшемъ человѣка, двухъ мышахъ: бѣлой и черной, грызшихъ дерево, на которомъ онъ спасся и стерегшемъ его паденіе драконѣ: извѣстно, какую важную роль играла эта притча, какъ изображеніе суетности и ничтожности жизни человѣческой съ ея прелестями въ поучительныхъ изображеніяхъ въ средніе вѣка[1]). Наконецъ многія изображенія изъ Новаго Завѣта представлены съ особыми символическими деталями: напр. подъ Благовѣщеніемъ помѣщается Гедеонъ; сцена съ Самаритянкою носитъ надпись, называющую Христа источникомъ жизни; сцена съ Закхеемъ LIX, 7 сопровождается фигурами истекавшей кровью и блудницы и пр.

Отдѣльныя иллюстраціи символическаго характера показываютъ еще болѣе античный характеръ и представляютъ или простыя олицетворенія, или вновь сочиненные символы. Замѣчательно, что олицетворенія и встрѣчаются по преимуществу въ сценахъ съ символическимъ содержаніемъ. Пс. I называетъ древо, посаженное у потока водъ; иллюстраторъ изображаетъ его со множествомъ плодовъ, какъ древо райское, по толкованію Хризостома; потокъ представленъ въ видѣ двухъ рѣкъ сливающихся, потому что это Іоръ и Данъ, рѣки райскія; онѣ имѣютъ видъ двухъ фигуръ съ урнами, опоясанныхъ лишь по чресламъ: одна молодая, другая бородатая[2]), въ шапкѣ съ золотыми рогами, воспо-

---

[1]) Литература извѣстнаго барельефа Пармскаго баптистерія указана у Шнаазе, Gesch. d. bild. Kunste VIII, 262 прим. См. также статью проф. Буслаева въ Сбор. Общ. древне-рус. иск. за 1866 г., стр. 80—83.

[2]) См. изображеніе изъ Гомилій Іакова Ват. 1162. Также въ Псал. Углич., проф. Буслаева Очерки, т. II, рис. 6.

минаніе египетскихъ идоловъ. «Нечестивые, развѣваемые вѣтромъ» пс. I: юноша-вѣтеръ дуетъ въ большую трубу. VIII, 7: среди звѣрей, львовъ и пр. юная женская фигура съ длинною лавровою вѣтвью, перевязанной красными шнурами и въ коронѣ, изображаетъ Еву, владычицу земли. Въ Слав. Псал. Хлудова есть фигура, олицетворяющая пророчество въ скорбной задумчивости о Страстяхъ Христовыхъ [2]). Аллегоріи — этотъ превращенный видъ символизма — являются въ Лицевой Псалтыри по большей части въ зависимости отъ буквеннаго иллюстрированія текста, а также отъ привязанности къ притчѣ. Къ пс. V истина, улетающая съ земли, изображается въ видѣ человѣческой фигурки, поднявшейся изъ устъ двухъ человѣкъ и возносящейся ко Христу [1]). Стремленіе души къ Богу представляется въ видѣ оленя, стремящагося къ источнику водному. Иногда подобныя аллегоріи тѣсно связываются съ буквальнымъ воспроизведеніемъ мѣста: такъ напр. въ Слав. Псал. г. Хлудова [2]) мѣсто псалма 129: «изъ глубины воззвахъ къ тебѣ, Господи» изображается такъ: передъ темнымъ вертепомъ, изъ котораго онъ вышелъ, стоитъ Адамъ колѣнопреклоненный и воздѣвъ руки; этотъ вертепъ — жилище перваго человѣка и первое вмѣстилище Богочеловѣка — очень знаменательная подробность.

Въ кодексахъ Барберинскомъ и особенно Лондонскомъ играютъ важнѣйшую роль иллюстраціи *лирико-поучительныя*, которыхъ содержаніе, заимствованное непосредственно изъ жизни обыденной, а равно и духовно-монашеской, направлено къ прямому наставленію читателя простаго, нуждающагося въ обильной проповѣди и непосредственномъ поученіи. Ихъ основаніе дано въ высшей поучительной литературѣ VIII и IX вѣка: назовемъ І. Дамаскина, Германа, Андрея Критскаго: Герману принадлежитъ Гомилія о концѣ жизни, Андрею — Гомилія о жизни человѣ-

---

[2]) Въ ст. Арх. Амфилохія Древности т. III, стр. 9, за № 16.

[1]) Тоже, въ Углич. Псал. къ тексту: «Нѣсть въ устнѣхъ» и т. д.; но тамъ-же и продолженіе текста: гробъ отверстъ гортани ихъ: внизу изображенъ самый гробъ. Проф. Бусл. ib. стр. 203.

[2]) Въ Ст. Арх. Амфилохія ib. стр. 22, № 99.

ческой и смерти, также о мытарѣ и Фарисеѣ и пр.[1]), обильно черпающія изъ Псалмовъ или даже ихъ перифразирующія; слова о добродѣтеляхъ и порокахъ учениковъ І. Дамаскина: Антонія Пчелы, Ѳ. Абухары и пр.[2]).

Начальная миніатюра изображаетъ напр. (въ Лонд. ркп.) «совѣтъ нечестивыхъ» въ видѣ свѣтскаго собранія: на богатомъ креслѣ женщина сидитъ посреди двухъ юношей, но позади ихъ ждутъ жертвы два черта; такъ передано толкованіе Василія Великаго, которое говоритъ о пути сладострастія, о собраніи развратныхъ; въ Барбер. код. миніатюра изображаетъ трехъ уговаривающихся еретиковъ. Далѣе находимъ множество миніатюръ, изображающихъ праведника δίκαιος, преслѣдуемаго нечестивыми (ἀσεβεῖς), они стрѣляютъ въ него, онъ же молится образу; или XI, 4: ангелъ рветъ языкъ нечестивому; ангелы гонятъ грѣшниковъ, но Христосъ ихъ принимаетъ; нераскаянныхъ грѣшниковъ попаляетъ огонь; сатана заключаетъ ихъ въ свои объятія (пс. IX, 18) и пр. Лонд. рукопись наполнена затѣмъ миніатюрами особаго сложенія, въ которомъ легко усмотрѣть позднѣйшіе принципы монашества, ставшіе на первый планъ: ихъ задача прославленіе милостыни и поощреніе милосердія въ разнообразнѣйшихъ фактахъ этого скуднаго сюжета, надъ которыми изощрялось остроуміе рисовальщика. IX, 19: ангелъ беретъ подъ свою защиту нищаго; IX, 29: нищаго хватаетъ волкъ; XIII, 6: богатый прогоняетъ бѣдняка палкой, а Христосъ беретъ его за руку; XXI, 27: Іоаннъ Милостивый раздаетъ нищимъ деньги; XXXIII, 11: люди, для которыхъ нѣтъ скудости» — монахи»; XXXVI, 22: «милостивый» (или въ Барбер. ἐλεημοσύνη — милосердіе) раздаетъ деньги, а изъ вѣнца его растутъ колосья и вѣтви. Сюда же относятся всѣ изображенія благочестія (LXX, 9: ὁ παλαιὸς γέρων съ ангеломъ), кончины праведника и грѣшника, беззаконныхъ ἄνομοι; идолопоклонниковъ: пс. CV, 38: отецъ приноситъ въ жертву дочь (не память-ли объ Ифигеніи) а про-

---

[1]) Patrol. gr., t. 97, 98. Гомилія Андрея составлена по Псалт. и Экклезіасту, полна экстаза и аффектированныхъ мѣстъ: человѣкъ есть цвѣтъ однодневный, тѣнь бѣгущая, образъ Божій и животное и пр.

[2]) Fabricius, Biblg. г. т. IX, стр. 744, X стр. 367.

литую кровь поглощаетъ идолъ на колонкѣ въ видѣ дьявола; здѣсь же начало и всѣмъ поучительнымъ изображеніямъ искушеній: Антонія CVIII, 24, образъ пренебреженія прелестей міра и спасеніе отъ погибели. Молитва въ видѣ Адама, Моисея, Аарона и Самуила, слава Божія во Святыхъ; мученики; точно также изображенія ангеловъ, демоновъ, дикихъ грѣшниковъ, праведниковъ, людей съ крестами, и пр. служатъ обычными фигурными пріемами для выраженія отвлеченныхъ мыслей.

Иллюстраціи предметовъ, слѣдуя бѣдственному для искусства направленію, сочиняются въ Лиц. Псал. по бѣдному шаблону и рѣдко представляютъ какой либо интересъ; живописецъ изображаетъ буквально врата небесныя, Ковчегъ Завѣта, лозу виноградную, идоловъ; мѣстами онѣ примыкаютъ къ лирическимъ и поучительнымъ, мѣстами же и къ символическимъ изображеніямъ. Любопытнѣе другихъ тѣ, которыя взяты изъ древнѣйшихъ лицевыхъ рукописей: изъ Космы взято изображеніе захода солнца за гору — δύσις къ пс. XLIX, 3, солнце въ видѣ бычьей головы[1]) LXXVII, 14: сзади Моисея въ Исходѣ идетъ день ἡμέρα — женская фигура въ изукрашенномъ хитонѣ и нимбѣ. Антиподы изъ Космы къ пс. CIII, 8; вселенная оттуда же, CI, 26; идолъ Венеры, держащейся за сосцы къ XCV, 5. Подобнаго рода античныя изображенія солнца, рѣкъ; къ LVII, 8: врачъ прыскаетъ водою въ пасть змѣи[2]). Къ словамъ «ты переплавилъ насъ» двѣ фигуры клириковъ (σιμανίτες) (πάπαδες) въ голубомъ и розовомъ подирѣ съ молотками. Грубѣйшая мазня изображаетъ мучениковъ и различныя дѣтскія иллюстраціи—сцены мученичества.

Рукопись Брит. Музея предлагаетъ, наконецъ, особый разрядъ миніатюръ, которыя, принадлежа по характеру или назначенію своему къ поучительно-лирическимъ изображеніямъ, представляютъ отдѣльныхъ Святыхъ, порознь или въ группахъ, почти къ каждому псалму, гдѣ только позволялъ это текстъ. И въ

---

[1]) См. иллюстрацію Космы въ Очеркахъ проф. Буслаева, II, стр. 206, рис. 15: «убываніе солнцу луча».

[2]) Углич. Псал., соч. Пр. Буслаева, ib. рис. 12.

этомъ отдѣлѣ мы легко можемъ прослѣдить тотъ народный характеръ, который направляетъ монашеское книжное знаніе. Пс. IV, 4: «Господь хранитъ дивно святаго своего»: изображенъ столпникъ (есть и въ Хлуд. рукописи), онъ же служитъ далѣе XXIV, выраженіемъ беззавѣтнаго христіанскаго самоотреченія. Пс. VI, XIX, 1 праведникъ, обращающійся къ Богу, представляется въ видѣ Василія Вел. за аналоемъ со свѣчею, или молящагося. Пс. XV, 3 упоминаетъ «святыхъ на землѣ»: толковники единогласно указываютъ на Апостоловъ, какъ на непосредственныхъ наслѣдователей Господа на землѣ; для иллюстратора это три главнѣйшіе святители церкви греческой, и отчасти Солуньской области: Григорій Богословъ, Димитрій и Георгій; еще чаще является Златоустъ, пользовавшійся особымъ почитаніемъ ученаго монашества, также XVI, 7: это св. Аѳанасій, XXI, 2— Харитонъ, затѣмъ Алипій, Аверкій, Артемій, Авксентій, Арсеній, Амфилохій, Алексій Божій человѣкъ, СХ, 3: Онуфрій, Даніилъ и Пантелѣй и пр., при чемъ въ выборѣ, повидимому, руководились столько же почитаніемъ мѣстныхъ святыхъ, сколько и благочестивымъ стараніемъ почтить всѣхъ святыхъ по алфавиту. Въ русской редакціи къ пс. 91 встрѣчаемъ часто великаго Онуфрія «яко финиксъ» среди пальмъ на горѣ, въ которой также течетъ рѣка, какъ новый источникъ, подобный чудесной водѣ Моисея въ пустынѣ; также изображается и Павелъ Ѳивейскій пустынникъ, а къ пс. 103 прямо изображены ручьи, текущіе съ горъ, какъ символическая подробность.

Непосредственнымъ доказательствомъ того, что разсмотрѣнныя нами рукописи Лицевой Псалтыри представляютъ самые замѣчательные и чистые образцы древне-христіанскаго символизма, развитаго Византіей и легшаго въ основу иконописи какъ общій философскій взглядъ, служитъ появленіе уже въ XI вѣкѣ такихъ иллюстрацій Псалтыри, въ которыхъ пустая, безцвѣтная манера покинувъ образцы VIII—IX вѣка показываетъ полную неспособность создать что либо новое въ прежнемъ направленіи. Подобную пустоту сюжетовъ, въ которой, кромѣ обычныхъ пріемовъ буквальной иллюстраціи, нѣтъ никакой работы мысли, никакихъ и-

дей, и только игра внѣшнимъ символизмомъ, не идущмъ далѣе надписей (напр. миніатюристъ, изобразивъ Давидъ пастухомъ, надписываетъ: ποιμὴν καί τῶν ἀνθρώπων) да немногихъ аллегорій, встрѣчаемъ въ любопытномъ кодексѣ Ватиканской Библіотеки за № 752. Этотъ кодексъ въ двухъ томахъ въ л., всего 976 листовъ, напоминая чрезвычайно извѣстный Октотевхъ той же библіотеки, наполненъ миніатюрами и остался, однакоже, *неизвѣстенъ* всѣмъ изслѣдователямъ, доселѣ изучавшимъ миніатюры ея. Но какое горькое разочарованіе готовитъ рукопись тому, кто, судя по ея первому виду, увлечется надеждою встрѣтить интересное содержаніе! Рукопись можетъ быть опредѣлена приблизительно даже по времени, потому что расчисленіе Пасхи и прочихъ праздниковъ въ началѣ ея, въ 32 медальонахъ на 4 листахъ начинается съ 6567 года, т. е. 1059 года по Р. Хр. И по стилю рукопись очень близка къ Октотевху; фигуры миловидны, отлично рисованы свѣтлыми красками; композиціи сложны и довольно искусны; миніатюрность размѣровъ иныхъ соперничаетъ съ Евангеліями. Какъ въ позднѣйшее время въ русскихъ Псалтыряхъ, такъ и здѣсь наиболѣе многочисленный отдѣлъ сюжетовъ изображаетъ Давида молящагося, поющаго, или изрекающаго пророчество; иногда кающагося царя принимаетъ Христосъ, причемъ Архангелъ представляетъ его какъ заступникъ; еще больше миніатюръ изъ жизни Давида; наоборотъ, сравнительно немного сценъ аллегорическихъ, въ которыхъ участвуетъ Давидъ: таковы: собесѣдованія Давида съ толковниками, Св. Сильвестромъ и пр.; причащеніе Давида отъ рукъ Святителя; сослуженіе его передъ алтаремъ и пр. Символическія сцены явленія Христа слѣдуютъ различнымъ подробностямъ богословскихъ толкованій, напр. при поученіи народа Писанію сынами Кореевыми присутствуетъ Христосъ, или Онъ самъ читаетъ Свящ. Писаніе, или-же Онъ креститъ Іудеевъ(!) что обозначено и надписью, въ высокой мраморной купели и пр. Оригинальныхъ сюжетовъ въ этой массѣ миніатюръ немного: выходная первая миніатюра (πρόγραμμα εἰς Δᾱδ τὸν προφήτην) представляетъ Давида играющаго на скрипкѣ [1]), около него музицирующія

Псал. Ват. Библ. № 752.

[1]) А не на лирѣ; тотъ же инструментъ, но по ширинѣ близкій къ

фигуры; Іоасафъ возлагаетъ вѣнцы на Мудрость и Пророчество (ср. ниже мин. Пар. Пс. № 139). Христосъ на престолѣ Славы, въ золотыхъ одеждахъ, окруженный ангелами, ниже гетимасія съ надписью ἡ δευτέρη παρουσία посреди святителей: переводъ Втораго Пришествія, который окончательно подтверждаетъ мысль Дюрана [1]), что изображеніе престола, уготованнаго на землѣ, имѣетъ символическое значеніе представленія Страшнаго Суда. Странная аффектированная миніатюра представляетъ Христа, который обнимаетъ излѣчившихся отъ демоновъ. Другая миніатюра Страшнаго Суда воспроизводитъ описанный рисунокъ изъ Космы Индикоплова: Христосъ «подъ облаками» въ миндалевидной глоріи, кругомъ іерархи, Евангелисты, а ниже Адамъ и Ева по краямъ адской горы, и мертвые, подымающіеся изъ гробовъ; ихъ саваны цвѣтные, какъ покрывала у невѣстъ. Изъ олицетвореній любопытна фигура ἀπαλλαγή освобожденія послѣ покаянія.

Но существенная сторона иллюстрацій Лицевой Псалтыри — символическія параллели перешли и въ позднѣйшіе кодексы, напр. латинскіе XII и XIII вѣковъ. Одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ —богато украшенный кодексъ Псалтыри т. назыв. Эгертона въ

Брит. Муз. Псал. Лат. № 1139.

Брит. Музеѣ за № 1139, писанный въ Іерусалимѣ для Мелизенды, дочери короля Балдуина, содержитъ въ себѣ болѣе 20 большихъ миніатюръ, иллюстрирующихъ весь Новый Завѣтъ, отъ Благовѣщенія до Успенія Богоматери и Славы Господней, въ византійскомъ иконописномъ типѣ. Выходною же миніатюрою служитъ притча: «нагъ былъ, и одѣли меня» и пр. Другая лат. Толковая

Псал. Валлич. библ. въ Римѣ, Е. 24.

Псалтырь въ Валличелліановой библ. въ Римѣ, за № Е. 24 XII или XIII вѣка, также содержащая пѣсни, символъ вѣры, святцы и пр., кромѣ обычныхъ выходныхъ миніатюръ съ Давидомъ поющимъ Псальмы и сочиняющимъ, даетъ изображенія: Спасителя міра въ славѣ, съ Евангелистами, благословляющаго *по гречески*, и затѣмъ къ Псалмамъ: сцену Тайной Вечери, Воскресенія въ формѣ Сошествія во адъ, агнца и др., въ византійскомъ стилѣ.

---

гитарѣ, на выходной мин. Слав. Псал. Хлудова, см. 1 рис. къ Описанію Арх. Амфилохія l. c.

[1]) Durand, Paul. Étude sur l'etymasia. 1860.

Если въ основѣ лицевой Псалтыри мы имѣемъ наиболѣе яркій образчикъ продолжительнаго сохраненія всѣхъ формъ и свойствъ античнаго искусства, воспринятыхъ миніатюрою въ первый періодъ развитія византійскаго искусства, то анализъ позднѣйшихъ ея кодексовъ показалъ, что античный характеръ ограничивался въ нихъ почти исключительно извѣстными сторонами представленія и только слегка проявлялся въ удержаніи оттѣнковъ древнѣйшей манеры. Между тѣмъ всякій періодъ искусства характеризуется, прежде всего, художественной формою, и манера представленія, будучи болѣе устойчивою и менѣе чувствительною къ вліяніямъ времени, не можетъ служить къ полному опредѣленію эпохи. Мы найдемъ и въ слѣдующемъ періодѣ византійской миніатюры много античнаго элемента въ замыслѣ, идеяхъ, повтореніи завѣтныхъ пріемовъ и композицій (см. описаніе ркп. Ватиканскаго Октотевха), исполненныхъ въ стилѣ поздневизантійскомъ. Поэтому анализъ художественнаго движенія въ описанную нами эпоху будетъ не полонъ, если мы не разсмотримъ ея связей съ послѣдующимъ періодомъ по самымъ свойствамъ художественной формы или стилю.

Между многими греческими лицевыми рукописями IX вѣка мы могли бы выбрать нѣсколько отвѣчающихъ подобной цѣли: Парижскую Псалтырь № 139 Ваагенъ относитъ къ античному искусству, равно какъ исключаетъ и другія рукописи изъ области искусства византійскаго, другіе указываютъ на Парижскій кодексъ Григорія Б. и пр. Но счастливая случайность сохранила намъ и одну рукопись VIII — IX вѣка, удовлетворяющую вполнѣ нашей задачѣ: отрывокъ *Четвероевангелія* Имп. Публ. Библіотеки № 21 [1]; весь характеръ уставнаго письма, отсутствіе заглавныхъ буквъ указываетъ на VII-е или VIII-е стол.; богатство и монументальность иллюстраціи, покрывающей страницы рукописи фигурами крупныхъ размѣровъ напоминаетъ ркп. Космы; съ другой стороны, каждая миніатюра представляетъ отдѣльную картину, окружена рамкою съ гирляндами и другими

Еван. Имп. Публ. Библ. № 21.

[1] Въ листъ. Описаніе см. въ Catalogue des mss. grecs de la Bibl. Imp. Publ. St. P. 1864.

орнаментами, какъ дѣлается въ X, XI вѣкахъ. Формы тѣла, манеръ его представленія чрезвычайно близки къ Евангелію Рабулы, даже контуры часто обрисовываются черною краскою; волосы дѣлаются бѣлокурыми или пепельными, а у Христа черноватыми, и самый типъ Христа аскетическою суровостью напоминаетъ близко строгій образъ изъ ркп. Космы. Въ тоже самое время миніатюры нашей рукописи по всему стилю представляютъ безусловный византизмъ, какъ онъ сложился въ IX и X вѣкахъ: узаконенные типы съ мрачнымъ выраженіемъ физіономій, даже крайняя худоба оконечностей, условность драпировки въ большихъ изображеніяхъ трехъ Евангелистовъ, представленныхъ уже за аналоемъ съ Евангеліями и свитками въ глубокой задумчивости. Тоже говорятъ самыя краски, господство голубой и розовой, вся манера иллюминовки густою гуашью, скрывшей подмалевку. Главное же вниманіе останавливаетъ на себѣ композиція сюжетовъ, данныхъ въ формѣ переводовъ столь извѣстныхъ въ иконописи X — XI [1]). Такъ первая миніатюра, изображающая Анастасисъ подъ видомъ Сошествія въ адъ представляетъ не только всѣ формы этой композиціи: Христа, стоящаго на поверженномъ сатанѣ и извлекающаго Адама и Еву, но и извѣстную группу предстоящихъ слѣва: Давида, Соломона и другихъ ветхозавѣтныхъ праведниковъ; древность миніатюры выдается лишь желтыми табліонами на царскихъ хламидахъ. Того же типичнаго рисунка миніатюры изображающія: умовеніе ногъ, гдѣ всѣ Апостолы одѣты въ пепельно-голубые гиматіи, а Христосъ поверхъ античнопурпурнаго гиматія имѣетъ бѣлый передникъ; ангела, возвѣщающаго Воскресеніе; явленіе двумъ женамъ χαίρετε; послѣднее благословеніе Апостоламъ — ἡ προ... (σκύνησις), въ которомъ Христосъ стоитъ на подножіи среди преклоняющихся 12 Апо-

---

[1]) Лучшій комментарій къ нимъ находимъ въ рѣчи I. Дамаскина въ защиту иконъ, Patrol. gr. т. 95, стр. 314, гдѣ онъ высчитываетъ евангельскіе сюжеты, *изображаемые* въ его время на иконахъ: Воскресеніе — Христосъ въ аду освобождающій Адама, Рождество съ обстановкою миніатюръ и пр. Также описываетъ любопытную икону Ветхаго Завѣта отъ Адама до Рождества.

столовъ [1]) въ пышной манерѣ лицевыхъ Евангелій XI вѣка; Преображеніе (сохранился только низъ), представленное какъ картина съ темнымъ фономъ скалъ, и другія. Напротивъ того, нѣкоторыя изъ миніатюръ сохранили древнѣйшіе переводы или черты композиціи простой и свободной, таковъ напр. рисунокъ сцены брака въ Канѣ ὁ γάμος: за столами, расположенными триклиніемъ, возлежатъ различныя лица, а Христосъ на концѣ сидя бесѣдуетъ съ Матерью; ниже Онъ же совершаетъ чудо превращенія [2]), прикасаясь къ большимъ сосудамъ жезломъ своимъ, какъ геній чудотворецъ античнаго міра; потому же Онъ изображенъ здѣсь и юнымъ, съ легкою опушающею бородкою; и типы присутствующихъ слугъ, и ихъ костюмы античны, а на груди ихъ хитоновъ еще идутъ двѣ полосы до груди, какъ въ Вѣн. Бытіи. Въ явленіи Христа ученикамъ (Ѳомино невѣріе) на ряду съ скудостью и черствостью византійскихъ позднихъ типовъ, схематическою драпировкою мы находимъ вполнѣ античную моделлировку, сильное выраженіе морщинистыхъ лицъ и оживленныя группы. Въ Тайной Вечерѣ, интересной по близости своей композиціи съ мозаикою св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, видимъ Христа, возлежащаго слѣва и Іуду сидящаго справа; одною рукою онъ прикасается къ чашѣ съ двумя рыбами, а другую подноситъ ко рту; при этомъ всѣ Апостолы протягиваютъ руки къ Христу, и эта манера выраженія ихъ протеста гораздо живѣе того обычнаго пріема, когда фигуры Апостоловъ представлены сгруппированными попарно и обернувшимися другъ къ другу.

## IV.

Итакъ, первый періодъ византійскаго искусства, слагаясь изъ эпохи собственнаго процвѣтанія и смутнаго времени искусства,

---

[1]) Сличи древнехристіанскій переводъ этого сюжета, извѣстный подъ названіемъ: Christus legem dat, и позднѣйшій, гдѣ группы Апостоловъ изображаются расходящимися на проповѣдь: мозаика трибуны въ триклиніи Льва въ Латеранѣ, нынѣ копія. Рис. въ соч Allemanni; de Lateranensibus parietinis restituendis.

[2]) Замѣчательное сходство миніатюры съ рельефомъ на переплетѣ оклада Миланскаго Евангелія VI вѣка. изд. Арундэл. Общ въ слѣпкѣ. См. въ изд. Rohault de F. l. c, pl. 3 —38: снимки съ саркофаговъ, двери Сабины, ркп. X в. и пр.

представляетъ самъ по себѣ нѣчто цѣлое и характеръ, проведенный на протяженіи нѣсколькихъ лѣтъ. Мысли и формы, въ этотъ періодъ созданныя, питали искусство эпохъ послѣдующихъ, переходя далѣе вмѣстѣ съ тѣми художественными сферами, въ которыхъ онѣ появились. Античная красота формы и глубокій смыслъ символическаго содержанія отличаютъ собою это искусство во всѣхъ его произведеніяхъ, до простѣйшей лицевой рукописи, идутъ совмѣстно, не отдѣляя парадныхъ иллюстрацій, изготовленныхъ для императорскаго двора, и убогихъ, но глубокомысленныхъ рисунковъ восточнаго монаха. Какъ ни гибельно дѣйствовали смутныя времена, этотъ характеръ искусства продолжалъ бы существовать, если бы наступленіе блестящаго политическаго состоянія Имперіи не вызвало вновь оживленія искусства въ концѣ IX вѣка и не положило такимъ образомъ основанія новому періоду, который можно бы назвать *періодомъ вторичнаго процвѣтанія* византійскаго искусства и миніатюры.

Какъ и первый періодъ, онъ продолжается три столѣтія: съ конца IX по конецъ XII в.; его начало—эпоха блестящаго состоянія миніатюры, въ концѣ его наступаетъ паденіе, ведущее къ окончательному разложенію художественныхъ формъ въ теченіе XIII—XIV вѣковъ.

Блестящее состояніе искусства въ этотъ періодъ стоитъ въ тѣснѣйшей связи съ политическимъ процвѣтаніемъ Имперіи, и какъ она сама въ эту эпоху, переставъ быть римскою или всемірною, становится византійскою, такъ и искусство спеціализуется въ своемъ характерѣ и возводитъ мѣстныя свои отличія въ основной принципъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ процвѣтаніе самаго центра, ядра Имперіи въ этомъ періодѣ разливаетъ благосостояніе и на окраины ея, и блескъ художествъ Византіи распространяется на области Малой Азіи и острова Средиземнаго моря, въ Калабрію и Сицилію, а въ концѣ періода въ Венецію и по всему Западу; но во всѣ эти мѣстности искусство является уже готовымъ, окончательно сложившимся; его содержаніе отлилось въ столь прочныя формы, что не принимало уже въ себя ничего извнѣ и не допускало вліяній мѣстныхъ и племенныхъ. Но именно въ силу такой

отвлеченности искусство византійское и получило характеръ общегодности для самыхъ разнообразныхъ народностей, входившихъ въ составъ Имперіи, или ее окружавшихъ. Миніатюры цареградскихъ рисовальщиковъ служили колодкою не только во всей Имперіи, но и въ отдаленной Грузіи и Арменіи, и развѣ только глухія мѣстности Сиріи и Египта еще хранили свой народный характеръ. Благодаря этой же способности къ безусловно-систематическому обобщенію, византійское искусство воспринимало въ эту эпоху и различныя могущественныя восточныя вліянія, не потерпѣвъ отъ того существенныхъ перемѣнъ. Основной тонъ и направленіе давали отнынѣ дворъ и многочисленные монастыри Константинополя; гораздо позднѣе начинается дѣятельность Аѳона; мозаики Сициліи, Неаполитанской области, Марка въ Венеціи и Юста въ Тріестѣ переснимались съ рисунковъ, исполненныхъ въ самомъ Константинополѣ: вся техника ихъ почти безусловно тождественна и мелкія отличія обусловливаются лишь мѣстными особенностями техники или же ея богатствомъ. Главнѣйшее вниманіе обращалось на усовершенствованіе техники различныхъ художественныхъ производствъ, и согласно съ общимъ направленіемъ, между ними разрабатывались наиболѣе блестящія: мозаика, эмаль, миніатюра. Техника этой послѣдней дошла до той степени совершенства, до какой она доходила лишь въ XVI вѣкѣ подъ руками знаменитаго Кловіо. Густая гуашь накладывалась толстыми слоями, на подобіе эмали; ея быстрое высыханіе не дозволяло никакихъ поправокъ и требовало отъ художника опытности и полнаго владѣнія всѣми художественными средствами. Миніатюра исполнялась самыми свѣтлыми красками, и самая тонкая моделлировка дробила краску на множество тоновъ, повсюду рождая нѣжные переходы и гармоническое сліяніе; никогда краска не имѣла столь первенствующаго значенія, и ей въ жертву приносились самыя идеи и характеры; художникъ, казалось, представлялъ себѣ все въ розовомъ цвѣтѣ и лазурномъ сіяніи; все высокое, великое покрывалось для него пурпуромъ; нѣжный карминъ выдѣлялъ детали, а самая картина была заткана тонкимъ флеромъ полутоновъ. Смягченный нѣжными красками и дрожащею

лазурною дымкою скалистый пейзажъ Босфора становится неизмѣннымъ фономъ картины. Въ иззубренныхъ линіяхъ его утесовъ и тонкомъ рисункѣ различныхъ ползущихъ растеній, богатымъ и пестрымъ ковромъ устлавшихъ почву, выражается таже игра формами природы, какъ и причудливое переплетеніе растительныхъ и геометрическихъ орнаментовъ въ фронтиспписахъ или заставкахъ. Эта же забава формами, небреженіе рисункомъ дали и особый жанръ миніатюры, появляющійся въ X и преобладающій въ XI и XII вѣкахъ, который можно было бы назвать собственно *миніатюрнымъ* жанромъ: такъ крошечны безчисленныя фигурки этихъ рисунковъ. Красота античнаго пластическаго рисунка кажется недостаточною, и мелкое изящество не соотвѣтствуетъ прежней широтѣ и свободѣ. Игра линій и декорація въ заглавныхъ буквахъ разрастается съ теченіемъ времени въ обширную систему, производитъ множество разнообразныхъ видовъ, столь же замѣчательныхъ по изяществу, сколько и любопытныхъ по орнаментальнымъ формамъ, и эти формы имѣютъ свою особую исторію развитія. Въ рукописяхъ IX стол. заглавныя буквы являются въ новомъ растительно-суставчатомъ сложеніи, и ихъ оригинальныя формы усиливаются гармоніею золотой сердцевины и голубыхъ окаймленій, что̀ дѣлаетъ ихъ похожими на эмалевыя работы; позднѣе растительныя формы берутъ перевѣсъ надъ геометрическою, заполняя контуры пестрыми цвѣтами; съ XI вѣка начинаются уже и звѣриныя, причудливо переплетающіяся фигуры, своимъ опредѣленнымъ характеромъ настойчиво доказывая, что звѣриная орнаментика романскаго искусства имѣла свой прототипъ на византійскомъ Востокѣ. Спеціальность XI и XII вѣка составляютъ микроскопически мелко отдѣланныя «антропоморфическія» буквы, съ поучительнымъ содержаніемъ, птицеобразныя (орнитоидальные) и пр. Мы увидимъ затѣмъ, съ какимъ великолѣпіемъ и изяществомъ украшались выходные листы рукописей, назначавшихся для императоровъ, сколько труда, умѣнья и воображенія полагалось въ декоративную орнаментацію каноновъ въ Евангеліяхъ и разнообразные рисунки заставокъ, какія невѣроятныя ухищренія были нужны, чтобы варіировать безконечно одну и туже композицію

утомительно тождественныхъ сценъ, какъ богата и изящна была, однимъ словомъ, внѣшняя сторона художества въ данную эпоху.

Но этотъ внѣшній блескъ, ослѣпляя на время, не въ состояніи заставить насъ закрыть глаза на ничтожество внутренняго развитія. Многочисленныя и глубокія причины, заключавшіяся въ самомъ характерѣ новаго періода византійской исторіи и внутренней жизни Имперіи, рано прерываютъ развитіе; движеніе искусства съ давнихъ уже поръ, т. е. непосредственно послѣ эпохи иконоборства, заключалось лишь въ разработкѣ идей и формъ, созданныхъ эпохою процвѣтанія. Освобожденное искусство вернулось къ тѣмъ же принципамъ, которыми оно жило до иконоборства; но, не понимая ихъ и ища угодить новому духу, оно мельчило ихъ и превращало въ безсмысленный, случайно сложившійся шаблонъ. Историки византійскаго искусства, пораженные классическимъ изяществомъ нѣкоторыхъ лицевыхъ рукописей IX вѣка и щегольскою отдѣлкою другихъ и замѣчательныхъ эмалей, называютъ этотъ вѣкъ эпохою процвѣтанія этого искусства, или даже выдѣляютъ эти памятники изъ отдѣла византійскаго и переносятъ въ древнехристіанскій. Но мы увидимъ, съ одной стороны, что эти памятники тѣсно связаны съ эпохою послѣдующею, какъ продукты чисто византійскаго искусства, и съ другой также, что они были не болѣе какъ воспроизведеніе въ блестящемъ образчикѣ манеры древнѣйшей, которое дало, конечно, готовую форму, но не было въ силахъ послужить образцомъ для новыхъ замысловъ въ томъ же направленіи. Если символическая манера, наполняющая условный пейзажъ олицетвореніями рѣкъ и горъ и пластическую композицію живыми образами, воплотившими въ себѣ отвлеченныя понятія, и господствовала въ этомъ періодѣ во всей своей силѣ (однако вовсе не какъ реакція противъ иконоборческаго спиритуализма), и мы имѣемъ отъ нея рядъ изображеній замѣчательной красоты, все же она не имѣла теперь подъ собою живой миѳологической и поэтической основы, и потому была результатомъ усвоенія и сухаго знанія. Утративъ связь этихъ образовъ съ почвою, ихъ родившею, искусство не могло имъ дать новой жизни и смотрѣло на нихъ какъ на голыя схемы; чѣмъ

схема проще, несложнѣе, тѣмъ она удобнѣе для пользованія, и потому вся символическая область миніатюръ этого періода сводится къ очень немногимъ разновидностямъ двухъ трехъ типовъ, съ бѣдными и однообразными варіаціями аттрибутовъ и деталей. За то тѣмъ могущественнѣе была аллегорія, это мертвое порожденіе книжника, производящее скучно-натянутыя и однообразныя сцены, мертвящее своимъ прикосновеніемъ живые поэтическіе образы; для пространныхъ поучительныхъ сочиненій монашества это было наиболѣе пригодное и послушное орудіе въ выраженіи его мыслей. Въ самомъ содержаніи символическихъ фигуръ мы видимъ рѣзкую разницу съ предъидущимъ періодомъ: тамъ эти образы служатъ художественной потребности, выражаютъ идею поэтическую, какъ картинка — подробность эпическаго разсказа, — здѣсь это риторическое уснащеніе отвлеченнаго разсужденія. Безсодержательныя фигуры добродѣтелей и пороковъ[1]), составленныя по одному шаблону, тождественныя олицетворенія отвлеченныхъ понятій мѣшаются здѣсь съ грубо реалистическимъ содержаніемъ и сами являются въ этой оболочкѣ; художникъ рядитъ классическій образъ въ жемчужныя діадемы съ привѣсками и пышный византійскій костюмъ. Какъ современное поучительно-полемическое сочиненіе, начинаясь съ порыва, естественно внезапнаго, приступа страстнаго и рѣзкаго, наполняется затѣмъ схоластическимъ тождесловіемъ и разниманіемъ понятій и вращается въ сферѣ общихъ мѣстъ и банальнаго риторства аффектированныхъ вопросовъ и восклицаній, ничего прямо не анализуя и не доказывая, такъ и въ художественномъ замыслѣ миніатюры мы съ понятнымъ чувствомъ скуки видимъ все туже риторику, тѣже сочиненія по заказу, лишенныя внутренняго интереса. Выработанныя для всего мельчайшія правила, многочисленныя темы и установленная манера представленія вмѣстѣ съ схематическими формами рисунка дѣлаютъ возможнымъ появленіе невиданной массы работъ, но за то онѣ представляютъ какъ будто варіанты одного

---

[1]) Великодушіе, Благоразуміе, Признательность, Смиреніе, Убѣганіе мірскихъ прелестей, Памятозлобіе, Многословіе и пр. См. ркп. І. Климака.

несложнаго образчика. Какъ риторъ нанизываетъ въ своемъ многоглаголаніи ряды общихъ мѣстъ: крылья души, чадо свѣта и тьмы, мірянина подобнаго женѣ Лотовой, мужа пашущаго и оглядывающагося назадъ, пса, возвращающагося къ своей плевѣ и пр. и пр., такъ и миніатюристъ утомляетъ насъ своими безчисленными повтореніями одной и той же фигуры. Но это пристрастіе къ фигурной рѣчи замѣчательно вяжется съ грубымъ натурализмомъ, отнынѣ направляющимъ художника въ его композиціяхъ, не въ строгомъ смыслѣ особаго художественнаго направленія, но той старческой манеры, которая характеризуетъ разложеніе искусства.

Нуждаясь въ прикрасахъ, сложной обстановкѣ, натурализмъ подчиняетъ сюжетъ всѣмъ внѣшнимъ условіямъ, хотя бы противорѣчащимъ законамъ красоты и мѣры, и пользуется въ частностяхъ пріемами и формами реализма, не будучи, однако, въ силахъ достигнуть художественной характеристики предмета. Въ миніатюрахъ это подчиненіе условіямъ является въ видѣ буквеннаго слѣдованія тексту, подстрочной его иллюстраціи, и ея успѣху значительно способствуетъ миніатюрный жанръ рисунка; притча представляется въ голой формѣ своего иносказанія; если же и примѣшивается символическая манера, то она только уродуетъ изображеніе: если напр. добродѣтельный Самарянинъ [1]) удачно изображается въ лицѣ Христа, то Христосъ, представленный съ метлою и драхмою, имъ отысканною, по притчѣ [2]),—явленіе крайняго безобразія въ иконописи. Каждое образное и поэтическое выраженіе принимается буквально и, согласно съ этимъ пониманіемъ, иллюстрируется: миніатюристъ не затрудняется напр. въ концѣ проповѣди Христовой представить праведника, съ ужасомъ глядящаго внизъ въ яму, гдѣ раздается «скрежетъ зубовъ». Есть лицевыя рукописи, наполненныя многими сотнями иллюстрацій, передающихъ буквально разнообразное содержаніе текста, и нельзя не сказать, что онѣ ярко характеризуютъ глубину паденія мысли и чувства, и разсматривать ихъ подробно было бы излишнимъ

---

[1]) См. рукопись Париж. № 510.
[2]) См. рукопись Париж. № 74.

и тяжелымъ испытаніемъ. Иконографія также должна была подчиниться разлагающему вліянію этого направленія, какъ ни было, повидимому, оно чуждо внутренней ея сущности, и восприняло отъ него какъ значительную сложность въ своихъ композиціяхъ, такъ и парадный характеръ, замѣнившій догматически точнымъ и подробнымъ воспроизведеніемъ почитаемаго сюжета, художественно-религіозное его представленіе для вѣрующаго. Самый циклъ сюжетовъ, предпочтительно избиравшихся, рѣзкою перемѣною указываетъ на внутренній переворотъ; въ этомъ циклѣ, несомнѣнно, главнѣйшее суть сцены страстей, мученичества, человѣческихъ страданій Христа, какъ замѣчаетъ Шнаазе [1]), но ихъ появленіе нельзя приписывать одному благочестивому стремленію видѣть изображеніе всѣхъ сценъ Евангелія, или только реакціи противъ античнаго взгляда, искавшаго лишь сценъ торжества и славы: въ данномъ случаѣ искусство отрѣшалось не только отъ язычества, но и отъ художественныхъ законовъ и подъ давленіемъ узкаго монашества, искало въ своихъ произведеніяхъ ближайшей, практической цѣли, прямой пользы поученія и наглядной проповѣди. Достаточно взглянуть, чѣмъ наполняются лицевыя Евангелія въ этомъ періодѣ, какъ старательно отыскиваются прежде обѣгаемые сюжеты, какъ тщательно изображаются калѣки, прокаженные, изгоняемые бѣсы, всякія сцены мученій и пр.; эта старческая болтливость, эта разнузданность иллюстраціи, понятнымъ образомъ, нуждалась въ особенныхъ облегченіяхъ для плодовитости въ производствѣ и, соединившись съ упорнымъ консерватизмомъ византійскаго искусства, много способствовала окончательному закрѣпощенію его формъ: едва ли не въ концѣ XI вѣка прекращается уже окончательно разработка иконографіи и все дальнѣйшее является лишь бѣднымъ варіантомъ на условленную

[1]) Gesch. d. bild. K., III p. 235 — 7. Авторъ приписываетъ эту черту перемѣнѣ въ нравахъ и въ античномъ характерѣ искусства. Но мы знаемъ многія свидѣтельства древнихъ писателей о существованіи подобныхъ сценъ въ первые вѣка христіанства, и прямымъ объясненіемъ этого явленія должно считать натуралистическій характеръ искусства въ IV—V вѣкахъ, См. свидѣтельства, собранныя защитниками иконъ въ указ. соч.

тему. Подобное быстрое завершеніе художественной дѣятельности не могло, понятно, быть исполнено, если бы тому не способствовала постановка ея въ особыя, безпримѣрныя въ исторіи искусства условія: она избрала себѣ самое опредѣленное и ограниченное содержаніе; санкціонированныя формы художественной композиціи довольствовали всевозможные случаи; извѣстное число избранныхъ иконографическихъ типовъ полагалось для образнаго воспроизведенія евангельскаго и библейскаго факта, и поучительно-практическая цѣль, заправлявшая всѣмъ, требовала, чтобы въ фигурахъ являлся обликъ ликовъ ангельскихъ, пророческихъ и святыхъ; идеальное служило здѣсь подкладкою и фономъ для реальнаго — порядокъ обратный естественному; ремесло устранило художника и превратило его въ искуснаго мастера, который нуждается только въ мелочно-вѣрномъ *переводѣ* сюжета, чтобы воспроизвести его въ эмали: никто не спроситъ отъ него новыхъ мыслей и формъ, потому что въ этомъ монументальномъ и драгоцѣнномъ родѣ живописи представляется только все канонизованное. Единодушное стремленіе къ типичности, къ освященнымъ формамъ вызывало обезличеніе и придало самымъ произведеніямъ характеръ ординарности, казенной мертвенности; это не фигуры, но схемы ихъ, не самыя тѣла человѣческія, но ихъ призрачные облики. Не то, чтобы византійское искусство стремилось, какъ говорятъ, придать своимъ образамъ исключительно выраженіе неплотскаго, небеснаго и потому самому уродовало жизненныя формы: этому противорѣчитъ привязанность къ свѣтлымъ краскамъ, роскоши и изящнымъ фигурамъ античныхъ олицетвореній, но ремесленное искаженіе этой идеальности — вотъ что было причиною внутренняго паденія художества. На миніатюрахъ знаменитаго Ватиканскаго Менологія мы ясно увидимъ, въ чемъ состояла важнѣйшая задача искусства: утонченная идеализація простыхъ типовъ; замѣна прежней натуральности искусственнымъ тономъ, въ которомъ чувство красоты и лирическій порывъ уступаетъ мѣсто холодному демонстративному благочестію и благообразію; однообразный, общій тонъ настроенія вмѣсто прежней драматичности; исканіе мелкихъ техническихъ трудностей и мел-

кихъ варіацій въ однообразныхъ композиціяхъ; подведеніе всѣхъ разновидностей мѣстныхъ, племенныхъ и пр. подъ одинъ общій уровень, согласно съ общею враждебностью Византіи къ мѣстнымъ интересамъ, ко всякой племенной разности. Отсюда ни одна эпоха не представляетъ подобнаго согласія въ художественной дѣятельности самыхъ разъединенныхъ мѣстностей, и различныя школы Цареграда и Солуни, Антіохіи и Сиріи, Греціи и Сициліи суть только внѣшнія названія: если мы встрѣтимъ гдѣ либо подобіе мѣстныхъ костюмовъ, то всего чаще они лишь изображаютъ намъ условно принятыя для выраженія мѣстнаго элемента—напр. особенно восточнаго — формы, какъ въ театральныхъ декораціяхъ и костюмахъ, и лишь рѣдкій случай позволитъ намъ умозаключить по нимъ о мѣстѣ происхожденія рукописи. Подъ вліяніемъ этихъ условій, одновременно оковавшихъ художественную дѣятельность, въ ней разомъ вымерла вся жизнь, исчезъ характеръ и оригинальность творчества, а съ теченіемъ времени обезличилось и то, что предано было прошедшимъ. Такъ самые византійскіе типы, это прямое наслѣдіе греческаго и притомъ благороднѣйшаго аттическаго племени съ широкимъ и умѣреннымъ по высотѣ лбомъ, плоско-закругленными изящными бровями, большими и глубоко-лежащими глазами, прямымъ и тонкимъ психическимъ носомъ, тонко вырѣзаннымъ, но достаточно широкимъ ртомъ и вообще сильнымъ развитіемъ верхней части овала, въ эту эпоху утратили окончательно свой первоначальный характеръ и, мѣняясь подъ вліяніемъ времени и племенныхъ смѣшеній, пріобрѣли новый и специфическій характеръ, который составляетъ штемпель каждой византійской работы.

Всѣ типы византійскаго искусства въ этомъ періодѣ какъ явно сводятся къ одному національному, такъ и составляютъ развитіе и разновидности одного характера или феномена. Высокій ростъ, въ соединеніи съ пропорціональнымъ сложеніемъ, нѣкоторая длиннота оконечностей, и при наклонности къ худобѣ широкостность и массивность; на длинной тонкой шеѣ маленькая голова; широкій и низкій лобъ, временами напоминающій изувѣра или тяжелаго педанта. Лобная кость нависаетъ надъ глазами,

глубоко лежащими и широко разставленными, образуя глубокій характерный перехватъ на переносицѣ и усиливая мрачное сверканіе большихъ [1]) глазъ; длинный, тонкій и прямой носъ, иногда загибающійся на концѣ (примѣсь восточнаго типа, особенно армянскаго и персидскаго [2]), почти упирается въ сухой маленькій ротъ, усиливая характеръ психическаго типа, выработаннаго вѣковою культурою, а не образованнаго однимъ физическимъ смѣшеніемъ; сильно выдающійся подбородокъ и угловатыя линіи овала отличаются черствымъ характеромъ; въ молодыхъ лицахъ полнота переходитъ въ опухлость, а въ пожилыхъ находимъ рѣзкую худобу и общую сухость тѣла, особенно способную къ изображенію суроваго аскета. Эта рѣзкость чертъ, хотя и выражаетъ духовность типа, была столько же чертою племенною, сколько выработана искусствомъ и составляла драгоцѣнное достояніе стиля; простота, ясность и рѣзкая опредѣленность этого типа дѣлала легкимъ его усвоеніе въ мастерскихъ всѣхъ странъ и давала въ руки всегда готовую форму. Понятно также, что черезъ эту затверженную типичность исчезло всякое изученіе натуры и типовъ живыхъ, и что вторженіе ея въ XIII в. было уже результатомъ окончательнаго паденія искусства. Вмѣстѣ съ тѣмъ эта типичность сильно повредила иконографіи, прервавъ ея дѣятельность въ наиболѣе живой сферѣ: отнынѣ всѣ святые пишутся почти на одно лицо и имѣютъ одну фигуру, и все различіе ихъ сводится къ

---

[1]) Между мелкими чертами усвоенія восточнаго типа замѣчается одна наиболѣе характерная: не только въ молодыхъ мужскихъ лицахъ, но и женскихъ видимъ часто сросшіяся брови, которыя, при глубокой перерѣзанной переносицѣ, производятъ оригинальное впечатлѣніе: это черта кавказскихъ расъ: Грузинъ и Армянъ. Извѣстно, что послѣдніе сильно примѣшались къ византійской аристократіи въ эту эпоху. І. Дамаскинъ (и Германъ) указываетъ даже эту черту въ типѣ І. Христа въ письмѣ къ Θеофилу Patrol. gr. t. 95, стр. 345 (*σύνοφρυς*—«по древнимъ историкамъ») но, по его же словамъ, были изображенія Христа съ желтымъ (*σιτόχρους*) сирійскимъ цвѣтомъ лица. Алексѣй Дука, удушившій Имп. Алексѣя IV, Комнена, извѣстный звѣрь, прозывался Мурзуфлосъ —искаженіе *ὁ μουφρύσιλος*— со сросшимися бровями. См. Muralt Chronolog. Byz. II. p. 275. А въ средніе вѣка, на Западѣ по народнымъ воззрѣніямъ, эта черта приписывалась греческой красотѣ.

[2]) О притокѣ армянъ въ высшую администратію Византіи, см. Finlay, History of the byzantine empire, I p. 236, 256 слдд.

примѣтамъ въ родѣ волосъ, бороды и пр., которыя не даютъ индивидуальности и сейчасъ же забываются. Исключеніе составляютъ лишь прежде сложившіеся типы І. Христа, Апостоловъ, и Евангелистовъ, Богородицы, образы Святителей: Василія, Іоанна Златоуста, Григорія Б. и др. Наконецъ, иконографическіе типы превращаются въ условную академическую схему, которая легко можетъ быть описана, но ничего не выражаетъ; эта схема дробится на подраздѣленія, которыя мы могли бы назвать ликами: ангельскимъ, пророческимъ, или библейскимъ (онъ же и типъ Іоанна Крестителя), апостольскимъ, Христовымъ и пр.; ангельскій типъ съ обильною вьющеюся по плечамъ кудрявою прическою употребляется въ изображеніи благочестивыхъ юношей; всѣ матроны похожи на Св. Анну, а молодыя жены на Богородицу; типъ Іосифа служитъ для изображенія благочестивыхъ мужей и пр. Безхарактерность или безличность женскаго типа въ рукахъ живописца монаха заставляетъ пользоваться иногда тѣмъ-же юношески-ангельскимъ лицомъ для изображенія Святыхъ дѣвъ и дѣвицъ вообще; только изрѣдка напоминаетъ о себѣ дѣйствительный типъ, съ узкимъ и блѣднымъ лицемъ, большими глазами, крошечнымъ ртомъ, напоминая собою изношенное лицо Ѳеодоры, супруги Юстиніана; любопытно, что мозаика надалтарнаго купола Св. Марка въ Венеціи воспроизводитъ именно этотъ типъ въ лицѣ женолюбиваго Соломона. Много разъ наконецъ указывалось на пристрастіе византійскаго искусства къ старческимъ образамъ, къ сѣдинѣ и дряхлой худобѣ тѣла, и много высказывалось по этому поводу мнѣній: эстетическій взглядъ хотѣлъ непремѣнно видѣть въ этой чертѣ вымираніе искусства и самой націи. Историки любятъ сравнивать съ этимъ старчествомъ юность образовъ древне-христіанской эпохи и видятъ въ этой послѣдней свѣжесть впечатлѣній искусства въ первыхъ его порывахъ, молодое чувство, унаслѣдованное будто бы потомъ западнымъ искусствомъ черезъ посредство римской школы V—IX вѣковъ и карловингскихъ мастеровъ. Но въ самомъ древне-христіанскомъ искусствѣ эта юность вовсе не выражаетъ какихъ либо сокровенныхъ символическихъ идей непреходимости, божественности и пр. и представляетъ лишь

внѣшнюю форму, заимствованную отъ античнаго искусства и нимало не вызванную самымъ содержаніемъ, а, наоборотъ, даже обусловившую отчасти самые сюжеты (изображеніе Христа, какъ юнаго пастыря, Орфея и пр.): эта форма слишкомъ подкупаетъ историковъ, которые должны бы были при этомъ вспоминать, что само классическое искусство начало не съ юныхъ и дѣтскихъ образовъ, но мужественныхъ и взрослыхъ и кончило первыми. Что касается старчества типовъ византійскихъ, то мы должны видѣть въ немъ намѣренную реакцію противъ того пристрастія къ возрасту Амура, стремленіе къ аскетическому идеалу, опредѣленное міровоззрѣніе. Въ миніатюрахъ XI и XII вѣковъ оно чувствуется особенно сильно: между юношескими фигурами и пожилыми нѣтъ средняго возраста: волосы серебрятся матовымъ отблескомъ сѣдины даже у Евангелиста Марка, и лишь немногіе типы, какъ напр. Христа, удержали свое цвѣтущее мужество.

Наконецъ, общее направленіе византійскаго искусства имѣло цѣлью лишь развитіе условленныхъ формъ, выработку стиля и манеры. Только разъ и то въ началѣ эпохи застаемъ мы художника въ заботахъ объ анатомическомъ изображеніи тѣла, (см. рукопись Григорія Наз. Парнж. № 510); общій же принципъ, руководящій миніатюристами, есть непрерывное стремленіе къ условному, схематическому, и это не только въ рисункѣ человѣческой фигуры, гдѣ натуральность представленія неизмѣримо труднѣе, но даже и во всѣхъ мелочахъ и деталяхъ. Византійскій рисунокъ этой эпохи представляетъ поэтому оригинальный и любопытный образчикъ историческаго наслоенія художественныхъ формъ, которое легко разнимается на составныя части: композиція представляетъ ясную копировку античной манеры въ группахъ, но эти группы расположены живописно по требованію натуралистической манеры; фигуры имѣютъ развитое классическое тѣло, или, по крайней мѣрѣ, драпировка ихъ одеждъ повинуется могучимъ движеніямъ атлета, а голова этихъ фигуръ представляетъ старческую немощь, и монументальныя складки раздроблены сѣтью морщинъ, которая уничтожаетъ предположеніе тѣла подъ одеждою; декорація пейзажа усложняетъ, утрируетъ простыя античныя фор-

мы. Такое сцѣпленіе контрастовъ, сочетаніе разнообразныхъ данныхъ природы и стиля могло, конечно, держаться только подъ условіемъ господства и управленія одной общей формы, одного изученнаго направленія; разъ достигши извѣстнаго совершенства, художники должны были во всемъ строго держаться манеры, иначе они теряли всѣ выгоды, сопряженныя съ ея единообразіемъ, иной путь возможенъ былъ-бы только съ кореннымъ измѣненіемъ системы, къ чему искусство было неспособно. Вотъ почему съ паденіемъ школы неизбѣжно слѣдовало и паденіе манеры, и потому всѣ неудачи политическаго характера, вліяніе провинціальныхъ школъ и подражаніе должны были рано начать свое разрушающее дѣйствіе, тогда какъ необходимо вторгавшійся въ эту искусственную систему натурализмъ дѣйствовалъ на нее разлагающимъ образомъ. Отсюда мы должны рѣзко различать въ этой эпохѣ ея кратковременные блестящіе періоды и наступающій за ними непосредственно упадокъ; и въ томъ, и другомъ случаѣ характеристика положенія искусства у историковъ основывается главнымъ образомъ на техникѣ, и вообще внѣшней формѣ: различіе по внутреннему содержанію не берется во вниманіе; и между тѣмъ, даже въ иныхъ работахъ видимо провинціальнаго, неумѣлаго и грубаго характера мы встрѣчаемъ болѣе жизни и свѣжаго интереса, нежели въ блестящихъ произведеніяхъ столицы. Итакъ, и въ этомъ періодѣ *вторичнаго процвѣтанія* византійскаго искусства, который, въ отличіе отъ перваго — древневизантійскаго, можно назвать *поздневизантійскимъ*, мы будемъ слѣдовать той же системѣ разсмотрѣнія по содержанію, выдѣляя отдѣлы лицевыхъ рукописей по мѣрѣ сложенія ихъ редакцій, а также по времени происхожденія кодексовъ. Отдѣлы болѣе декоративнаго характера (Лицевыя Евангелія и пр.) сами по себѣ и по эпохѣ рѣзко отдѣляются отъ Лицевыхъ Библій, Палей и соч. Отцовъ Церкви, какъ эти послѣднія отъ Житій, Миней Четій, соч. Климака и т. д.

Лицевая Псалтырь продолжаетъ играть видную роль и въ этомъ періодѣ, и одна изъ наиболѣе раннихъ и вмѣстѣ видныхъ по богатству украшеній и художественности рукописей есть Псал-

тырь Парижской Библіотеки № 139[1]), относимая палеографами къ X вѣку. Единогласный отзывъ всѣхъ историковъ искусства, справедливо превозносящихъ античный стиль и помпеянскій колоритъ 14 миніатюръ кодекса, и здѣсь привелъ къ предположенію, что мы имѣемъ въ немъ копію съ древняго оригинала (мнѣніе Лабарта, Ваагена, Шнаазе и др.): Ваагенъ не рѣшается даже отнести эту рукопись къ исторіи византійскаго искусства. Напротивъ того, по нашему мнѣнію, миніатюры кодекса, хотя и представляютъ, дѣйствительно, сводъ редакцій древнѣйшихъ и позднихъ, носятъ на себѣ особенно чистый характеръ византинизма IX—X вѣковъ и прямо служатъ характеристическимъ образцомъ расцвѣта искусства въ эту эпоху. Поэтому было бы равнымъ заблужденіемъ какъ думать вмѣстѣ съ Лабартомъ[2]), что эти миніатюры древнѣе самой рукописи, такъ и домогаться такой тонкости оцѣнки, какъ у Ваагена, который[3]) сначала выдѣляетъ изъ 14 миніатюръ двѣ какъ будто бы позднѣйшаго времени, а затѣмъ различаетъ по техникѣ одну половину отъ другой: утонченная критика знатока мелкихъ отличій въ манерахъ живописцевъ оказалась здѣсь вовсе неумѣстна. Во всѣхъ миніатюрахъ вездѣ видна одна манера въ техникѣ и одинъ стиль рисунка, хотя различная степень отдѣлки и, главное, содержаніе иныхъ миніатюръ допускало пользованіе древнимъ оригиналомъ. Псал. Пар. Библ. № 139.

1) Выходною миніатюрою служитъ изображеніе Давида — юнаго пастыря стадъ, среди идиллической картины развлекающагося игрою на лирѣ, подобно Орфею или Аполлону. Эта во всѣхъ подробностяхъ помпеянская картина скомпонована съ такимъ вкусомъ, что оставляетъ далеко за собою даже изображеніе Орфея въ катакомбахъ. Самъ Давидъ съ длинными волосами, вьющимися

---

1) Fol., описаніе точное, но неполное у Ваагена Kunstwerke in Paris. II, p. 217—225, Лабарта, III p. 47—79; русунокъ у Лабарта (Д. между Пророч. и Мудр.), pl. 82; Le moyen âge et la renaiss. etc. Miniat. pl. VII); Ѳ. И Буслаева въ Сбор. 1866 г. стр. 63 рис. 9, 10; большой фотограф. снимокъ въ Христ. Древн. г. Прохорова. 1862 г., кн. I, рис. 1. (Покаяніе Д.)

2) l. c. p. 46.

3) l. c. p. 218.

по плечамъ, юноша въ Аполлоновомъ типѣ и носитъ одежду пастуховъ, конечно, изъ временъ Ѳеокрита. Опираясь граціозно на его лѣвое плечо, его слушаетъ Мелодія, одѣтая въ небриду, какъ прилично музѣ пастушеской игры на свирѣли; на головѣ ея розовая повязка (стэмма) съ драгоцѣннымъ камнемъ посреди. Они оба сидятъ на пригоркѣ, ниже ихъ полунагая фигура, расположившись на обнаженной скалѣ, держитъ стволъ дерева, какъ олицетвореніе горы Виѳлеемъ, а позади ихъ лѣсистый горный ландшафтъ съ городомъ Виѳлеемомъ въ видѣ античной виллы въ ущельи и самая вершина горы; среди кустовъ подымается мраморная круглая колонка — украшеніе античнаго культивированнаго пейзажа — повязанная красною лентою и съ сосудомъ на верху; изъ-за колонки высовывается пугливая Эхо [1]), подслушивая игру. Миніатюра замѣчательна тѣмъ, что она перешла во всѣ позднѣйшія рукописи Псалтыри [2]). 2) Давидъ убиваетъ льва и медвѣдя; при гораздо худшемъ исполненіи, мы и здѣсь находимъ античное изображеніе «крѣпости» ἰσχύς, которая скопирована съ охотящейся Артемиды: ея разноцвѣтный хитонъ по дорически разрѣзанъ на правомъ боку и застегнутъ аграфами. Античный пейзажъ со стэлою, виллою и заря на небѣ. 3) Вновь замѣчательная композиція вѣнчанія Давида, также усвоенная другими рукописями [3]): надъ юнымъ пастухомъ-помазанникомъ стоитъ образъ «смиренія» πράοτη, античная матрональная фигура въ дубовомъ вѣнкѣ, рукою указывая на Давида какъ на образецъ для подражанія; группа братьевъ представляетъ, однако, весьма жалкую попытку къ драматизму. 4) Въ битвѣ Давида съ Голіаѳомъ крылатая «сила» δύναμις, держа палецъ на подбородкѣ, какъ прилично спокойному величію, ободряетъ Давида, а «хвастовство» Голіаѳа, бѣжа прочь, рветъ на себѣ волосы. Однако же, если эта часть изображенія замѣчательна своею пластичностью, то нижняя ея

---

[1]) Что эта фигура есть Эхо, а не поэзія, какъ говоритъ Ваагенъ, см въ ст. Визелера. Ann. del Inst. 1871.

[2]) См. код. Барбер. Библ. № 202, Ват. библ. Palat. 381.

[3]) См. код. Христ. № 1 въ Ват. библ.

половина, изображающая Давида, рубящаго голову Голіаѳу, представляетъ всѣ недостатки рисунка и манеры, хотя изъ этого никакъ нельзя заключить съ Ваагеномъ, что эта часть позднѣе другихъ. 5) Дщери Израиля, славящія Давида, — прелестно задуманныя, но слабо исполненныя фигуры; Саулъ и воинъ уродливы. 6) Коронованіе Давида въ формѣ поднятія на щитъ, которое заинтересовало Даженкура своимъ сѣверно-нѣмецкимъ происхожденіемъ [1]); миніатюра перешла въ другія рукописи и особенно Псалтыри, какъ выраженіе торжества. 7) Наиболѣе прославленная миніатюра кодекса величаваго, монументальнаго характера: представляетъ пожилаго царя Давида въ церемоніальной позѣ, подобно византійскому императору, являющемуся передъ народомъ на богато убранномъ подножіи; въ лѣвой рукѣ его раскрытая Псалтырь, а правою онъ благословляетъ; справа «мудрость» съ книгою, поднявъ правую руку, какъ бы говоритъ, что въ небесахъ ея источникъ, а слѣва «Пророчество» указываетъ на Псалтырь, какъ на сочиненіе вдохновенное. Надъ головою Давида покоящійся голубь, но безъ нимба, символически обозначаетъ дары Духа Святаго, имъ полученные. Миніатюра обращаетъ на себя вниманіе и тѣмъ, что здѣсь впервые дана церемоніальная композиція спеціально византійскаго характера, впослѣдствіи послужившая для изображенія императоровъ; ея формы, однакоже, взяты отъ древняго представленія римскихъ консуловъ среди фигуръ городовъ и иныхъ олицетвореній и извѣстны намъ въ диптихахъ. 8) Византійская композиція сюжета, также пользовавшагося съ этой эпохи особенною любовью среди другихъ поучительныхъ сценъ Псалтыри: покаяніе Давидово въ двухъ моментахъ: обличенія его Пророкомъ (онъ хватается за голову) и его смиреннаго раскаянія; Давидъ, падшій на землю въ той же позѣ, въ какой изображенъ императоръ Юстиніанъ передъ Престоломъ Господа, послужилъ неизмѣннымъ мотивомъ для представленія «Давида молящагося». Но надъ падшимъ Давидомъ стоитъ Раскаяніе, величавая, классическая фигура, какъ и другія олицетворенія, изображенная въ без-

---

[1]) См. сопоставленные имъ рис. на табл. 61, 8—11.

рукавномъ хитонѣ, съ пурпурною повязкою и въ голубомъ нимбѣ; она помѣщена на проповѣднической каѳедрѣ, задумчиво и скорбно наклонивъ голову; фигура полна выраженія. Остальныя фигуры тяжелы и страдаютъ отъ парадности представленія. На Давидѣ еще жемчужная стэмма. 9) Переходъ черезъ Чермное море, композиція наиболѣе замѣчательная изъ всѣхъ своимъ классически живописнымъ характеромъ, повторенная нѣкоторыми рукописями [1]) цѣликомъ, другими въ частностяхъ. Картина перехода очень живая и ясно скомпонованная, сравнительно съ хаотическимъ представленіемъ саркофаговъ, даетъ четыре замѣчательныя олицетворенія: богиню моря съ весломъ, по поясъ въ водѣ; бога бездны морской ὁ βυθός, вынырнувшаго изъ моря, чтобы за волосы увлечь Фараона въ глубину; на землѣ же, обернувъ голову къ идущимъ Израильтянамъ и восторженно ихъ привѣтствуя, сидитъ женская фигура пустыни, въ безрукавномъ хитонѣ и окутывающемъ ее снизу гиматіи; наконецъ фигура ночи въ голубомъ нимбѣ и лиловомъ платьѣ, держа надъ собою покрывало—небесный пологъ, провожаетъ ихъ сзади [2]). 10) Въ двухъ сценахъ изображеніе восхода Моисея на Синай для принятія заповѣдей: въ первой бесѣда Моисея съ Господомъ; устрашенный Пророкъ лѣвую руку приложилъ къ устамъ въ знакъ полнаго вниманія, а правою указываетъ внизъ на ту черту, которую положилъ онъ и освятилъ на горѣ, чтобы не переходили выше ея (Исходъ, гл. 19, 23); во второй сценѣ Моисей пріемлетъ уже заповѣди. Ваагенъ, принявъ первую композицію за сцену изведенія воды въ пустынѣ, по справедливости удивляется ея странности, не замѣчая того, что какъ подобное сопоставленіе двухъ разныхъ сценъ невозможно въ строгомъ искусствѣ, такъ здѣсь было бы и нарушеніе

---

[1]) Ватик. Октотевхъ л. 192 v. № 746, у Даженкура pl. 62, 4. Описаніе этой мин. въ ст. Виноградскаго: «Миніатюры Ват. библ. рукописи XII в. въ Сбор. Общ. древне-Рус. Иск. за 1873 г. стр. 148. Замѣчательно. что также миніатюра въ рукописи Ват. № 747 уже не имѣетъ олицетвореній.

[2]) См. объ этихъ олицетвореніяхъ въ Symb. u. Myth. Пипера, общее т. I, стр. 24, II, стр. 115, 360, 528 и др.

историческое, ибо изведеніе воды происходило въ Хоривѣ, а не на Синаѣ, тогда какъ въ миніатюрѣ внизу, т. е. у подошвы изображена самая гора Синай въ извѣстномъ образѣ мужщины полунагаго, сидящаго на скалѣ и въ одномъ гиматіи [1]. Что же касается текущей воды, то эта деталь горной природы сохранена живописцемъ для оживленія картины. Соединеніе двухъ сценъ въ одной миніатюрѣ повторено затѣмъ въ замѣчательномъ рисункѣ Ват. рукописи Палеи Корол. Христ. № 1, но первая сцена представляетъ Моисея, передъ купиною снимающаго сандаліи, и гора раздѣляется бѣгущимъ сверху горнымъ ручьемъ. 11. Пророчица Анна, молящаяся предъ Десницею,—композиція спеціально византійская и по стилю ничѣмъ не отличающаяся отъ фигуръ Пророчицы въ Менологіи Ватиканскомъ и другихъ позднѣйшихъ рукописяхъ. 12. Сцены похищенія Іоны и изверженіе его китомъ: рисунокъ напоминаетъ и въ цѣломъ и въ частностіяхъ извѣстную манеру изображенія сюжета въ катакомбахъ; но сцена усложнена дальнѣйшею исторіею Пророчества; народъ Ниневіи одѣтъ въ бѣлые наплечники и черные сапожки, чтобы представить Сирійцевъ. 13) Исаія молится въ лѣсу на утренней зарѣ предъ Десницею; позади него Ночь, уже тушащая свой факелъ, а впереди юный геній Разсвѣта (въ рукоп. Ват. 755 это Утренняя Звѣзда Фосфоросъ); миніатюра столь же блестящая пластичностью своей рельефной композиціи, какъ и важная своимъ повтореніемъ въ Ват. кодексѣ X вѣка Исаіи № 755; фигура Ночи представлена вся въ дымчато-лиловомъ цвѣтѣ [2]; нимбъ Исаіи пепельно-голубой, Ночи — синій. 13) Молитва сокрушающагося Іезекіи въ присутствіи Пророка Исаіи; надъ царемъ олицетвореніе молитвы въ видѣ жены, указывающей на небо, въ голубомъ нимбѣ.

---

[1]) Waagen l. c. p. 223; Виноградскій принялъ толкованіе Ваагена l. c. стр. 149. Лабартъ l. c. p. 49 считаетъ за сцену передъ восходомъ на Синай.

[2]) Рис. въ изд. Le moyen âge etc. Miniat. pl. 7; Даженкуръ Peint. изъ код. 755 pl. 46, 1. Сбор. общ. древне-рус иск. за 1876 г. къ стр. 63. Замѣчательно также, что копія этой миніатюры перешла въ Лицев. Псалтырь Славянскую г. Хлудова, см. ст. Арх. Амфилохія въ Трудахъ М. А. Общ. т. III, стр. 26, къ пѣснѣ 4-й.

Рукопись представляетъ и живописныя формы заглавныхъ буквъ, составленныя изъ животныхъ, плодовъ и цвѣтовъ, а также жемчужныхъ нитокъ. Однакоже этотъ жанръ, видимо, еще не развитъ, по крайней мѣрѣ настолько, чтобы произвести сочетанія дѣйствительно любопытныя, и будетъ болѣе вѣроятнымъ полагать, что его сложеніе относится, главнымъ образомъ, уже къ X—XI вѣку.

Помимо классическаго рисунка этой знаменитой Псалтыри, мы видимъ и въ самыхъ краскахъ и колоритѣ фигуръ и деталей черты чисто античныя, долженствовавшія перейти въ рукопись изъ первыхъ рукъ, Такъ, напр, тѣло всѣхъ фигуръ олицетвореній представляетъ еще тотъ здоровый, южнаго происхожденія, красновато-коричневый цвѣтъ, который мы наблюдаемъ въ мужскихъ фигурахъ помпеянскихъ фресокъ и въ древнѣйшихъ миніатюрахъ, тогда какъ фигуры иконописнаго цикла: Давидъ, Исаія и др. писаны уже въ условномъ византійскомъ розовато-зеленомъ и мертвенномъ колоритѣ тѣла, который составляетъ отличительную черту эпохи. Точно также различаются и нимбы: золотые византійскіе для царя, пророковъ и съ кружками и античные—собственно сіянія, голубаго цвѣта для фигуръ символическихъ, какъ бы вспоминающихъ этимъ свое эѳирное сіяніе вокругъ головы и небесное происхожденіе; нѣкоторыя фигуры имѣютъ нимбы розовые, что можно отнести къ такому же желанію представить блескъ подобный зарѣ, если только употребленіе этихъ красокъ не относится къ простой привязанности къ нимъ византійцевъ. Но притомъ нимбами художникъ отмѣчаетъ видимо фигуры, имѣющія въ его глазахъ особое значеніе: такъ онъ придаетъ нимбъ христіанскимъ добродѣтелямъ, и лишаетъ его изображенія мелодіи, крѣпости, силы и даже божества разсвѣта.

---

[1]) Независимо же того, что все разсужденіе акад. Стефани «Нимбъ и лучезарный вѣнецъ», въ Зап. Акад. Наукъ Прил. I, 1863 направлено къ тому, чтобы доказать, что нимбъ не былъ спеціальнымъ аттрибутомъ божествъ свѣта, имъ указано нѣсколько случаевъ употребленія голубаго нимба для подобныхъ божествъ: Ириды р. 84—85. 89; Нимфъ на рим. моз. Имп. Эрмит. р. 66, или божествъ вообще: Деметры р. 62, Амфитриты р. 64.

Это отношеніе особенно характерно для народнаго направленія искусства и пріобрѣтаетъ рѣшающее значеніе впослѣдствіи. Такъ, напр., византійскій художникъ, завѣдывавшій мозаическою декораціею Палатинской Капеллы въ Палермо (около 1143 г.), украсилъ изображенія добродѣтелей въ медальонахъ (боковой нефъ южн. сторона) надъ колоннами: Вѣры, Надежды и Любви *пурпурными* нимбами.

Палея и Псал. Ват. Б. Христ. № 1.

Ближайшимъ къ этой редакціи Псалтыри является кодексъ Палеи (Извлеченія изъ Библіи до Маккавеевъ) и Псалтыри въ Ват. библ. изъ отдѣла Королевы Христины № 1 въ л., отличающійся особеннымъ богатствомъ и красотою большихъ миніатюръ, стилемъ болѣе чистымъ, чѣмъ Македонскія рукописи, и еще чуждымъ ихъ сухаго характера и мелочной техники. По различнымъ указаніямъ (см. ниже) и по античной орнаментикѣ рукопись должна быть не позже средины IX вѣка. Рукопись эта, однакоже, хотя и была извѣстна Даженкуру [1]), пользовавшемуся *полною свободою* въ обзорѣ библіотеки Ватикана но имъ, видимо, не оцѣнена по достоинству и оставлена безъ должнаго вниманія. Широкій характеръ рисунковъ, вполнѣ заслуживающихъ названія картинъ, далеко оставляетъ за собою даже описанную Псалтырь и вмѣстѣ съ тѣмъ представляетъ ближайшую аналогію въ манерѣ, цѣляхъ и даже стилѣ съ великолѣпной иллюминаціею рукописей карловингскихъ. Но рукописи карловингскія, щеголяя богатствомъ всюду расточаемыхъ орнаментовъ, даютъ обыкновенно четыре, пять выходныхъ миніатюръ съ изображеніемъ Евангелистовъ, и только извѣстная Библія храма св. Павла въ Римѣ внѣ стѣнъ [2]) можетъ соперничать по значенію съ визан-

---

[1]) Что видно изъ того, что этотъ авторъ въ числѣ рисунковъ, изображающихъ коронованіе Давида (или Соломона) съ поднятіемъ на щитъ помѣстилъ и маленькій снимокъ съ одной изъ миніатюръ кодекса (л. 281) Peint. pl. LXI, 11, во введеніи же своемъ дѣлаетъ такой непонятный по своей краткости и несправедливости отзывъ: «Миніатюры, числомъ 18, стиля нерѣшительнаго и кажутся позднѣе (противъ рукоп. Псалтыри № 139) на одинъ или два вѣка».

[2]) Рукопись эта описана и издана въ рис., но малаго размѣра, Даженкуромъ, peint. pl. 41—45.

тійскимъ кодексомъ. И такъ какъ вся его орнаментація, несомнѣнно, принадлежитъ еще старой византійской школѣ и предшествуетъ блестящей, но оцѣпенѣлой манерѣ Парижской Псалтыри, — хотя обѣ рукописи и могутъ быть современны, — то очевидно, что кодексъ стоитъ на первомъ мѣстѣ послѣ этой рукописи. Мы встрѣчаемъ въ этомъ кодексѣ миніатюры съ небывалыми размѣрами фигуръ во весь листъ, соединеніе сюжетовъ наиболѣе эффектныхъ, показныхъ, открыто заявляющихъ привязанность къ церемоніальнымъ сюжетамъ и парадной манерѣ: таковы коронація, помазаніе Давида, несеніе ковчега, засѣданіе Судей народа Израильскаго и пр. Художникъ видимо подражалъ античной манерѣ, широкой и легкой; всѣ фигуры, кромѣ тѣхъ, въ которыхъ уже установился византійскій типъ со всѣми чертами его стиля, отличается монументальною драпировкою, напоминающею мозаики; всѣ олицетворенія, находившіяся въ древнихъ оригиналахъ, сохранены и скопированы, даже и тѣ, которыя были непонятны; побочныя фигуры представлены юными и безбородыми. Но при этой древне-византійской техникѣ самое исполненіе сравнительно съ Парижскою рукописью представляетъ работу второй руки: краски мутны, ихъ наложеніе небрежно, толстые, черные очерки намѣчаютъ контуры бровей, носа, рукъ, рта, часто даже складокъ. Зеленоватыя глубокія тѣни покрываютъ тѣло и лицо; у фигуръ молодыхъ красновато-кирпичный цвѣтъ тѣла неудачно подражаетъ загорѣлымъ фигурамъ древнѣйшихъ кодексовъ и представляетъ весьма слабые признаки моделлировки; въ характерной но уже схематической однообразной драпировкѣ много угловатыхъ и ломаныхъ линій. Обыкновенная одежда священныхъ лицъ представляетъ бѣлый хитонъ съ голубоватыми тѣнями и коричневыми полосами, а также и бѣлый гиматій, но съ розоватыми тѣнями или же лиловыми и зелеными: оттѣняя такимъ образомъ однообразныя бѣлыя одежды, художникъ помогалъ себѣ этимъ способомъ въ расчлененіи фигуры, необходимомъ для художественной ясности ея, но, очевидно, находился еще подъ вліяніемъ строгаго иконописнаго преданія, требовавшаго отъ апостольской одежды бѣлаго цвѣта. Напротивъ того, византійское искусство X и XI

стол. замѣнило этотъ цвѣтъ сочетаніемъ голубаго и розоваго. Независимо отъ множества подробностей античнаго происхожденія и характера, миніатюры рукописи представляютъ съ одной стороны множество мотивовъ изъ мозаикъ и вмѣстѣ съ тѣмъ картины, полныя драматической живости. Выходной листъ представляетъ оглавленіе — πίναξ, писанное киноварью по золотымъ медальонамъ въ греческомъ пурпурномъ крестѣ; наверху Богородица, а въ четырехъ поляхъ по сторонамъ креста Давидъ, Исаія, Іеремія и Моисей, пророчествовавшіе о Ней. На оборотѣ же листа представлены: сцены изъ жизни первыхъ человѣковъ — Адамъ даетъ имена тварямъ и Грѣхопаденіе. Такимъ образомъ этотъ выходной листъ параллелизмомъ Ветхаго и Новаго Завѣта и богословскою характеристикою ихъ соотношеній приготовляетъ читателя къ усвоенію поучительныхъ цѣлей Сборника или Палеи; въ тоже время наглядно поясняется значеніе Богородицы, которой и посвящена вся книга. Самое изображеніе Пророковъ сдѣлано на голубомъ фонѣ, сильно наведенномъ на зеленой подмалевкѣ; фигуры и живы, и изящны и вообще задуманы очень удачно. Изъ нихъ *юный* Исаія энергически указываетъ на свое пророчество, а Іеремія подъемлетъ руки къ небу. Адамъ — античная фигура—сидитъ на большомъ стулѣ и записываетъ имена животныхъ въ большой книгѣ съ краснымъ обрѣзомъ. Въ этой сценѣ и въ Грѣхопаденіи мы встрѣчаемъ какъ бы копіи съ миніатюръ Вѣнской Библіи: тоже стремленіе къ роскоши деталей въ изображеніи животныхъ и рыбъ, хотя фигуры и отличаются уже длиннотою и мертвенностью; на небѣ пылаетъ заря, а внизу течетъ рѣка Евфратъ.

Слѣдуетъ въ 60 ямбическихъ [1]) стихахъ изложеніе содержанія, писанное киноварью и окаймленное орнаментомъ изъ волютъ и крестовъ и перевитыхъ лентъ. Во второй половинѣ этого изложенія находятся стихи, указывающіе и на вкладчика (κτήτορα) и списателя, любопытные церемоніальными подробностями:

---

[1]) Соотвѣтственно числу мѣстъ: припомнимъ 60 силъ или воинствъ небесныхъ; Кипріанъ, Іеронимъ и др. относятъ число какъ священное къ дѣвамъ, вдовамъ, вообще дѣвству: Martigny, Dictionnaire p. 440, а кодексъ посвященъ Богородицѣ.

οὕτω λέων ὁ θερμός ἐντολῶν φύλαξ | πιστὸς ταμείας τῶν ἀνακτόρων πέλων | τῆς εὐσεβείας εὐκλεῶς τὰς ἀξίας | φέρων ἑαυτῷ τὴν πρωτοσπαθαρίου | πατρίκιου τε καὶ τὴν τοῦ πρεποσίτου | ἐπεὶ περ ὄλβον ὥσπερ ἐν τῇ καρδίᾳ | τέτευχεν πίστιν καὶ γὰρ οὕτω καὶ βίβλοις | ταύτην τεθηκῶς δῶρον ἐμπύρω πόθω | τῇ παρθένῳ καὶ μρὶ τοῦ Θεοῦ λόγου | δέλτον προσάγει τὴν δὲ τὴν θεηγόρου | ἔχουσαν ἔνδον πᾶσαν ἔνθεον βίβλον | λυτρώσιν ἔνθεν ἀμπλακημάτων θέλου | σαφῶς μετασχεῖν οὐδέ γὰρ καταξίαν | εὑρεῖν τίς ἰσχύς εἶεν ὄλβον προσφέρειν | δέχοιο δ'ἔνθεν ὠ'πανύμνητε κόρη | διδοῦς ἀεί; σοι πνεῦμα συντετριμμένον | λαμπρὸν βίον τε καὶ καθαρὰν καρδίαν | πλουτῆν ὅπως με τῆς ἀνωτυχεῖν δόξης | τὸν σοι τὸ δῶρον καὶ καλῶ μου προστάτῃ | νικολάω σπένδον τῇ καρδίας πόθῳ.

На послѣднемъ листѣ имѣется приписъ черными чернилами, которая проситъ смотрѣть, какъ «всякая исторія изложена кромѣ того въ пояснительныхъ рисункахъ, а по полямъ этихъ рисунковъ стихами же—στίχοι ἔμμετροι ἰαμβικοί смыслъ изображеннаго выясненъ вполнѣ».

За этими предварительными поясненіями слѣдуютъ вновь два выходные же листа, украшенные двумя крестами и двумя же посвятительными миніатюрами во весь листъ. Кресты, великолѣпной византійской конструкціи, съ каменьями и жемчугомъ, имѣютъ внизу лиственные разводы въ видѣ загибающихся зубчатыхъ акантовъ [1]) и помѣщены въ голубомъ полѣ портика изъ пестромраморныхъ колоннъ: украшеніе, спеціально принадлежащее рукописямъ X вѣка. Первая миніатюра изображаетъ Богородицу, которая, стоя на ступенчатомъ помостѣ въ античной оградѣ, правою рукою принимаетъ книгу отъ преклонившаго колѣна и подпимающагося византійскаго вельможи, а лѣвою указываетъ на Христа въ небѣ;

---

[1]) Это украшеніе соотвѣтствуетъ вообще представленію древа креста, прозябшаго, подобно жезлу Аaронову, см. въ разсужденіи Пипера Der Baum des Lebens; Evang. Kalender für 1863, p. 85—92, о формахъ такого креста изъ древа жизни; эту форму находимъ въ барельефахъ вратъ Салернскаго собора и др. Возможно также, что изъ этого украшенія возникъ впослѣдствіи орнаментальный рогъ, о чемъ см., впрочемъ, разсужденіе г. Филимонова: О значеніи луны подъ крестомъ въ Сбор. Общ. древне-рус. иск. за 1868 г.

сама Богородица является въ пурпуровомъ хитонѣ и таковой же пенулѣ, накинутой на голову, съ бахрамою, и пурпуръ утратилъ античный цвѣтъ, ставъ темнокраснымъ; на ея поясѣ виситъ бѣлый платъ—по всей вѣроятности, простой рушникъ, какъ аттрибутъ ея хозяйственныхъ и материнскихъ занятій [1]); ея типъ и лицо полное и важно-величавое еще близки къ древнему юношескому типу и имѣютъ прекрасныя правильныя черты, непосредственно близкія къ изображенію Б. М. въ рукописи Космы. Но крайне удлиненныя пропорціи и колоссальность всей фигуры, почти втрое бóльшей, чѣмъ стоящій передъ нею патрицій, напоминаютъ начала средневѣковаго искусства на Западѣ и почти безпримѣрны въ Византіи, гдѣ искусство, помня высшіе законы классической пластики, не знало или чуждалось подобныхъ дѣтскихъ пріемовъ. Патрицій, интересная по реальности портрета фигура, малаго роста, худосочная, съ узкими глазами, одѣтъ въ бѣло-атласный короткій хитонъ съ золотомъ и красно-пурпурную хламиду съ золотыми каймами; это тотъ самый Левъ, казначей и секретарь двора, глава оруженосцевъ, спальникъ и вмѣстѣ воевода, который былъ патрономъ списателя или его монастыря, о чемъ и гласитъ надпись киноварью [2]) За низкою оградою виднѣются горы.

Подобная же миніатюра представляетъ Святителя Николая Чудотворца въ бѣломъ облаченіи (фелонь обшита мѣхомъ) среди подобной же ограды; у ногъ его павшіе на землю челомъ: игу-

---

[1]) Впервые этотъ аттрибутъ, по нашему мнѣнію, является на мозаикѣораторія св. Венанція, 642 г. Crowe und Cavalcaselle I стр. 41, Parker Phot. № 1710.

[2]) Имя Льва слишкомъ обыкновенно, чтобы можно было прямо указать, какой это Левъ здѣсь представленъ: см. Chronogr. Byz. de Muralt, ind. Но между разными лицами этого имени Л. патрицій, поборникъ Фотія ib. стр. 459 можетъ быть одно и тоже лицо, что Л. патрицій и сакелларій, къ которому есть три письма Св. Өеодора Студита, см. Письма 56, 129, 187 указ. изд.: покровитель М-ря Студійскаго (онъ былъ въ подозрѣніи какъ «Студитъ»), защитникъ иконопочитанія и градоначальникъ въ К-полѣ. Переписчикъ поминаетъ, очевидно, Св. Игумна Студ. Николая (4 февр. въ Менол. Ват.)+868, пострадавшаго за Св. иконы, ибо онъ называетъ его *καλὸς προστάτης* (и начальникъ, и патронъ).

менъ — ὁ εὐλαβέστατος καθηγούμενος μάκαρ κήμενος πρὸ τῶν ποδῶν и пр. и другой вельможа, покровитель монастыря и братъ сакелларія Льва — κωνσταντίνος ὁ ἐν μακαρίᾳ τῇ λήξει γέγονος πρωτοσπαθάριος, и по срединѣ ἀδελφὸς τοῦ σακελλαρίου ὁ καὶ τῆν μόνην μετὰ θῆρ δστισάμενος [1]. Слѣдовательно, въ этомъ кодексѣ мы владѣемъ обращикомъ монастырскаго художества, тогда какъ въ Псалтыри и подобныхъ ей кодексахъ, писанныхъ для Македонскихъ монарховъ, мы имѣемъ работу царской школы.

Затѣмъ 12 большихъ миніатюръ въ листъ представляютъ избранные библейскіе сюжеты: 1) Исходъ Евреевъ въ трехъ сценахъ: Моисей созерцаетъ несгарающую купину — сцена, представляется вполнѣ въ извѣстной античной манерѣ; Моисей и Ааронъ получаютъ наконецъ согласіе Фараона на Исходъ Евреевъ [2]: самый Исходъ представленъ въ видѣ перехода черезъ Чермное море; таже группа радующихся Евреевъ, на шеѣ матери сидитъ дитя въ золотой одеждѣ (Исходъ, XII, 35); ниже потопленіе Египтянъ съ изображеніемъ моря (πόντος) вмѣсто бездны и другой фигурою моря съ весломъ, обернувшейся, въ знакъ того, что воды его обратились на Египтянъ (Исходъ, XIV, 26). Ааронъ и Левиты несутъ ковчегъ Завѣта мимо большихъ зданій — помпозная миніатюра, напоминающая туже сцену въ свиткѣ Іисуса Навина.

Прекрасная иконописная и рельефная композиція: Моисей со свиткомъ въ рукахъ и благословляя, обращается къ юному же Іисусу Навину, записывающему его слова въ развернутомъ свиткѣ; Іисусъ одѣтъ въ византійскій патриціанскій костюмъ, и его лицо чрезвычайно типично. Въ нижней половинѣ листа представлены въ 12 клѣткахъ колѣна Израилевы, но уже въ видѣ множества фигуръ, отъ которыхъ изображены только головы кружками.

---

[1]) Имя Константина протоспаѳарія также обыкновенно, а пожары (по преимуществу церквей) знаемъ отъ годовъ: 790, 887 и 912 въ Chron. Byz. Muralt.

[2]) Интересно, что Фараонъ обращается къ нимъ съ жестомъ греческаго благословенія, а они къ нему съ латинскимъ; не имѣетъ ли первый значенія благоволенія, а второй — убѣжденія?

Лучшая по драматизму сцена, близкая къ 10-й мин. Пар. Псалтыри: Моисей въ порывисто восторженномъ движеніи развязываетъ ремни своихъ сандалій, вдали на право видна купина горящая и не сгарающая, а выше онъ быстро шагаетъ по горѣ, чтобы принять отъ Десницы Божіей заповѣди; внизу двѣ группы народу, глядя вверхъ, въ страхѣ отступаютъ: одна группа уже вышла изъ оврага и созерцаетъ чудо съ живыми знаками изумленія; другая еще на дорогѣ, но передніе ряды уже повернули головы; сидя на утесѣ, богъ горы Синая смотритъ тоже вверхъ и держитъ въ лѣвой рукѣ стволъ дерева; нижняя часть фигуры окутана зеленымъ гиматіемъ, остальное тѣло наго и хотя богъ сидитъ задомъ, но мускулистость и крѣпость здороваго загара на тѣлѣ столь же ясно и типично представлены, какъ и его косматые волосы, заимствованные отъ звѣрообразнаго Сатира при грубыхъ и животненныхъ чертахъ лица. Художникъ долженъ былъ быть очень близко знакомымъ съ античною миѳологіею, особенно въ памятникахъ искусства, чтобы намѣренно искать подобнаго типа. Вершины Синая окутаны голубымъ дымчатымъ флеромъ. Къ Книгѣ Судей Израилевыхъ оригинальная миніатюра представляетъ идеальное засѣданіе—κριτήριον разомъ четырехъ судей: Сампсона, Соломона, Варака и Іеффая; кругомъ толпы дивящагося народу.

Самуилъ помазуетъ Давида на царство—полное повтореніе того же оригинала, что́ и въ мин. 3-й Пар. Псалтыри: Самуилъ, стоя на возвышеніи, льетъ изъ рога на голову скромно преклоненнаго Давида; таже женская фигура — образъ его Кротости или Смиренія—въ голубомъ гиматіи и розовомъ хитонѣ, видная до пояса, но безъ надписи; сзади братья Давида, дивясь, недоумѣваютъ и переглядываются—еще счастливый мотивъ натуралистическаго направленія; особенную красоту сценѣ придаетъ богатый архитектурный фонъ въ видѣ портиковъ, ротондъ съ раковиннымъ сводомъ и зданій въ саду. Самуилъ и Смиреніе представлены въ розовыхъ нимбахъ. Соломонъ, вѣнчаемый Наѳаномъ, оба подняты на щитѣ; въ оградѣ направо изъ окна глядятъ на сцену Давидъ и Варсавія. Соломонъ, какъ царь, въ золотомъ нимбѣ, а Пророкъ изображенъ въ голубомъ.

Илія порицаетъ нечестиваго Ахава, сидящаго съ двумя тѣлохранителями; Ахавъ представленъ въ свѣтлозеленомъ нимбѣ. Ниже извѣстная по рукописи Космы сцена вознесенія Иліи: вдоль рѣки Евфрата [1]) на гору несется огненная колесница, за нею бѣжитъ Елисей; направо виденъ городъ съ двумя башнями; все это слабо, неловко и отличается многими неправильностями рисунка, но дано въ широкой древней манерѣ. Елисей имѣетъ голубой нимбъ.

Наиболѣе замѣчательная миніатюра, изображающая подвигъ Юдиѳи, представляетъ лучше всего замѣтное въ рукописи желаніе выйти изъ узкой рамки иконописныхъ сюжетовъ и соединить задачу богословскую съ требованіями искусства: въ нашемъ кодексѣ, посвященномъ самой Богородицѣ, самый выборъ сюжетовъ долженъ былъ имѣть тайное отношеніе къ ней, а между ними исторія Юдиѳи ближе другихъ, и вотъ миніатюристъ даетъ здѣсь едва-ли не первую пробу представленія ея подвига. Вверху городъ Іерусалимъ; на его стѣнахъ шесть воиновъ безпокойно глядятъ внизъ, ожидая приступа; ворота заперты; въ центрѣ справа слуга ведетъ Юдиѳь со служанкой къ Олоферну и рядомъ же Юдиѳъ отрѣзаетъ ему голову на ложѣ; судорожное движеніе тѣла его не можетъ, конечно, назваться удачнымъ, и вся сцена, хотя жива и натуральна, но дурно рисована, за то ниже въ далекой перспективѣ видимые отряды Израильской конницы, преслѣдующей Ассирійцевъ, могутъ назваться по справедливости лучшимъ изъ всего, что мы знаемъ въ миніатюрѣ послѣ кодекса Иліады, съ которыми этотъ рисунокъ имѣетъ такое поразительное сходство, что оно не можетъ быть случайнымъ: явно, что миніатюристъ воспользовался здѣсь въ частности древнимъ оригиналомъ.

Царь Антіохъ, передъ нимъ Элеазаръ съ 7 Маккавеями; Антіохъ одѣтъ въ пурпурный гиматій, съ зелеными нарукавниками и оплечьемъ, а его тѣлохранитель въ зеленую тунику съ голубымъ таблiономъ на груди; голова царя окружена зеленымъ же нимбомъ.

---

[1]) Въ рукоп. Космы есть олицетвореніе рѣки въ типѣ свитка І. Навина и носитъ имя Іордана.

Праведный Іовъ, пораженный проказою, въ печали сидитъ на кучѣ пепла; будучи еще молодымъ, онъ поражаетъ крайнею худобою; передъ нимъ три царя и четыре филы народу; съ другой стороны его жена, подающая ему хлѣбъ на палкѣ; внизу видны античные портики и дома города. Рисунокъ сходный вполнѣ съ миніатюрою Парижскаго кодекса Григорія Наз. № 510 [1]); жена Іова столь-же красива въ античной позѣ и простой, но изящной драпировкѣ. Послѣдняя миніатюра, изображающая посѣдѣлаго Царя Давида, представляетъ уже всю сухость и черствость этого типа въ поздне-византійскомъ искусствѣ.

Хотя совершенно справедливо, что эта рукопись много уступаетъ въ характерности стиля и техническомъ достоинствѣ современнымъ блестящимъ кодексамъ Македонскихъ монарховъ, а перениманіе остатковъ античной живописи не могло дать основъ для развитія, тѣмъ не менѣе миніатюры, нами описанныя, представляютъ замѣчательную художественную жизнь и попытку къ созданію новаго. Живописный ихъ характеръ не имѣетъ себѣ подобнаго въ современномъ византійскомъ искусствѣ, и съ миніатюрами Парижск. Псалтыри ихъ различаетъ уже золотой фонъ и иконописный пошибъ ея иллюстрацій. Взамѣнъ, въ карловингскихъ рукописяхъ, какъ замѣчено, есть нѣкоторая близость къ нашему кодексу и болѣе другихъ въ Библіи храма Ап. Павла въ Римѣ [2]): тоже стремленіе къ представленію живописному, безусловное предпочтеніе натуральнаго, не золотаго фона, античные типы и костюмы, драматизмъ и живость въ группахъ и натуралистическій взглядъ на обстановку библейскихъ событій. Но въ то время, какъ византійскій кодексъ, держась иконописной традиціи, сохраняетъ всю высоту религіозной живописи, возмѣщающей характер-

---

[1]) Миніатюра этого кодекса изображена у Louandre, Arts Somptuaires pl. XIII.

[2]) Кромѣ рисунковъ съ нея въ малую величину и нѣкоторыхъ калекъ, изданныхъ Даженкуромъ, Peint. pl. XI—XLV, недавно сдѣланы и фотографическіе снимки Паркеромъ въ Римѣ, A Selection from the 3000 ph. of Rome, part. V.

ностью типовъ отсутствіе талантовъ, рисовальщикъ карловингской рукописи самъ лишилъ себя этой основы, ради желанія превзойти всѣхъ, т. е., понятно, представить нѣчто совсѣмъ новое, и, задавшись такою невозможною задачею, сдѣлалъ лишь жалкую произвольную компиляцію изъ византійскихъ образцовъ, разбавленную мѣстами мелкими натуралистическими подробностями. Гдѣ въ кодексѣ Христины драматическая цѣльная картина, тамъ въ каролингской рукописи хроническій длинный разсказъ, тянущійся полосами по листу (три полосы или фриза и даже четыре); гдѣ въ первомъ рельефная композиція, тамъ во второмъ однообразныя и скучныя толпы побочныхъ лицъ; гдѣ, наконецъ, византійскій художникъ копировалъ прекрасный античный рисунокъ, тамъ живописецъ западный только повторялъ всѣ недостатки изуродованнаго византійскаго оригинала. Здѣсь переняты были собственно всѣ элементы: типы, содержаніе, манера и пр., но затѣмъ даны въ новомъ сложеніи, и притомъ самые элементы были лучшей эпохи византійскаго искусства, близкаго къ античному. Въ позднѣйшую эпоху дѣтское состояніе искусства на Западѣ обусловливало прежде всего перениманіе самыхъ византійскихъ композицій, но художникъ былъ безсиленъ въ передачѣ типовъ и чистоты стиля. Хотя рисовальщикъ Библіи и имѣлъ, конечно, кромѣ византійскаго образца и другой, подобный Вѣнской Библіи, но это не помѣшало ему перенять всю внѣшность перваго: костюмы даютъ полное воспроизведеніе византійской драпировки, съ зубчатыми изрѣзами полъ гиматія, образующими т. н. ласточкины хвосты, хотя мѣстами и видна попытка представить тѣло подъ одеждою; укажемъ главное: молодые люди часто наряжены въ туники съ вырѣзными полами, которыя спеціально принадлежатъ византійскому искусству VIII—XIII в. Обстановка, архитектурная часть (города, ротонды на пестрыхъ колоннахъ или сіоны, т. е. нологіе круглые или четырехсторонніе купольные своды, пестромраморная облицовка и пр.)—византійскаго характера; типы иконописные скопированы съ византійскихъ VIII—IX в. (Христосъ, Евангелисты и пр.), но не Давидъ, не Моисей, изображаемый сѣдымъ и др.; черты или типъ лица вездѣ того же происхо-

ждепія: это съуженный греческій оваль, низкій лобъ, большіе глаза, большой и широкій носъ, сильно развитый и не закругленный подбородокъ, придающій лицу характеръ черствости, скаредности; типъ этотъ есть на столько же достояніе стиля, на сколько его варіаціи въ греческихъ рукописяхъ XIII вѣка. Но художественную слабость этого западнаго произведенія лучше всего можно видѣть на сличеніи его рисунковъ съ миніатюрами кодекса Христины. Въ миніатюрѣ Исхода вверху изображено, какъ младенца Моисея находятъ въ рѣкѣ Нилѣ (рѣка въ видѣ бородатаго мужчины со скипетромъ и сосудомъ); въ срединѣ Фараонъ на тронѣ подъ круглою сѣнью, а по сторонамъ его состязающіеся съ магами Моисей и Ааронъ производятъ изъ жезла змія, пожравшаго змія маговъ, въ то время какъ Фараонъ еще кичится могуществомъ своихъ волшебниковъ; сбоку Моисей, уже сѣдой, видѣнъ до пояса въ ущельи горы передъ купиною, — дѣтскія хлопоты о натуральности; ниже сцена Перехода, составленная прямо по византійскому описанному переводу, но безъ олицетвореній. Сцена принятія заповѣдей — только часть обширной византійской же композиціи, нами описанной, тогда какъ другая употреблена на изображеніе чудесной смерти Моисея и прощанія его съ народомъ, но его толпы чужды драматическаго представленія и однообразны. Подвиги Іисуса Навина: взятіе Іерихона, переходъ по суху черезъ Іорданъ съ ковчегомъ и пр. изображены въ дѣтской, натуралистической манерѣ; самъ Іисусъ представляется сѣдымъ и въ типѣ Моисея, безъ малѣйшихъ измѣненій; пусть западные историки, упрекающіе византійское искусство въ старчествѣ его типовъ, сравнятъ эти двѣ реалистическія фигуры западнаго художества съ идеалами, хотя традиціональными, искусства византійскаго! Сравненіе сцены помазанія Давида, окруженнаго двумя рядами солдатъ со щитами, конечно, также не въ пользу западной работы, тѣмъ болѣе, что тутъ же досужесть западнаго маляра придумала изобразить и Илію, падающаго буквально вверхъ ногами. Въ исторіи Юдиѳи она сама изображена 7 разъ, и неловкость миніатюриста дошла до того, что онъ представилъ ее три раза со служанкою въ сценѣ убіенія Олоферна:

разъ, когда онѣ отсѣкаютъ ему голову, другой, когда онѣ подымаютъ ее за волосы и третій, когда онѣ уходятъ съ добычею.

Въ заключеніе мы должны сказать, что византійскій кодексъ предлагаетъ еще одну важную, хотя не вполнѣ ясную черту аналогіи съ карловингскою рукописью: это его заглавныя буквы, которыя, будучи по преимуществу составлены изъ плетеній, пестро раскрашенныхъ блѣдными красками (лишь изрѣдка орнаментальныя пальметты), могли бы быть отнесены къ романскому вліянію, если бы мы не знали отчасти этихъ формъ въ рукописяхъ восточныхъ.

Интереснымъ воспроизведеніемъ тѣхъ же оригиналовъ, что являются намъ въ Париж. Псалтыри и кодексѣ Христины, оказывается рукопись Ватиканской Библіотеки изъ Палатинскаго отдѣла [1]) Псал. Ват. б. Palat. № 381. № 381, оставшаяся почему-то вовсе неизвѣстною Даженкуру [2]). Четыре миніатюры въ листъ in 4° отличаются прекраснымъ рисункомъ, полнымъ техническаго умѣнья и снаровки, стиля XI—XII вѣковъ (отличный крупный уставъ скорѣе указываетъ на первое), и представляютъ тѣ-же намъ извѣстные сюжеты декоративной иллюстраціи Псалтыри: 1) Давидъ играетъ на лирѣ, сидя въ профиль на утесѣ горы; сзади него Мелодія, лицомъ къ зрителю, и пр.—точная копія описаннаго сюжета. Замѣтимъ только, что Давидъ играетъ здѣсь на большой еврейской треугольной арфѣ, а не античной четыреугольной лирѣ [3]). Техника отличается намѣренною блѣдностью красокъ. 2) Давидъ среди Мудрости и Пророчества и пр. какъ въ мин. 7-й Пар. Псал. Но типы, подчиняясь вкусу времени, представляютъ уже то мелкое изящество, которому

---

[1]) Объ этомъ отдѣлѣ Библіотеки: *Platner*, *Bunsen* etc. Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, 309.

[2]) Указаніе на рукоп. съ номеромъ находится въ соч. Assemanni, Kalendaria eccl. univer. 1750 t. I. Kal. eccl. slavicae, p. 56, 57, по поводу изображенія Бога Отца въ видѣ Десницы въ небѣ.

[3]) Арфа—*σαμβύκη*—или треугольная лира съ неравной длины струнами, была спеціально употребляема въ музыкѣ еврейской, также египетской; спеціальное ея названіе псалтеріонъ, символъ Троицы, см. Ann. arch. t. IX, p. 329 сл.

художество удовлетворяетъ также усиленно розовымъ колоритомъ и голубоватыми тѣнями. Самъ Давидъ изображенъ, поэтому, въ красномъ хитонѣ и голубой хламидѣ, украшенной крестчатыми орнаментами растительнаго происхожденія. Къ пс. 77 двѣ миніатюры: 3) Моисей пріемлетъ заповѣди — тождественно во всемъ съ рис. код. Христины, только, какъ и слѣдуетъ въ копіи, все уменьшено, слабо и блѣдно, сравнительно съ блестящимъ оригиналомъ. 4) Моисей вторично восходитъ на Синай для принятія заповѣдей и на этотъ разъ принимаетъ ихъ отъ самаго Бога. Согласно съ принятымъ въ X и XI вѣкѣ иконографическимъ обычаемъ, который установился въ виду незабытой еще ереси, Богъ изображенъ въ типѣ Христа, но сѣдымъ и съ простымъ нимбомъ, въ лѣвой рукѣ подъ гиматіемъ онъ держитъ золотую книгу.

Художникъ сохранилъ также и всѣ детали живописнаго изображенія этихъ сценъ, но и зарево, и голубой эѳиръ горъ переданы гораздо грубѣе. Въ сродствѣ съ код. Христ. находится и то, что заставки рукописи образованы изъ простѣйшей орнаментики, которая не встрѣчается въ эту эпоху въ Византіи и болѣе свойственна Востоку.

Дальнѣйшую копію съ этихъ редакцій Лицевой Псалтыри, быть можетъ, уже съ посредствующей редакціи X вѣка, представляетъ любопытная рукопись Псалтыри въ Барберинской Библіотекѣ № 202, in 12°, XII столѣтія [1]), а именно 1177 г. как значится въ приписи: содержитъ семь малаго размѣра миніатюръ: четыре выходныхъ и три иллюстраціи въ текстѣ, всѣ съ характеромъ показныхъ, декоративныхъ сюжетовъ. 1) Помазаніе Давида на царство; таже сцена, но Самуилъ представленъ уже въ образѣ библейскаго аскета, напр. Іереміи; этимъ типомъ въ данную эпоху такъ злоупотребляли, что онъ превратился въ своего рода «академическій»; Самуилъ стоитъ на богатомъ возвышеніи въ формѣ омбиликоса. 2) Царь Давидъ, поднявшись съ трона, въ живомъ движеніи простираетъ руки,

Псал. Барбер. б. въ Римѣ, № 202.

[1]) Замѣтка о рукописи сдѣлана Руморомъ въ его Italienische Forschungen I, p. 299.

чтобы принять свитокъ отъ Руки Господней; онъ въ красныхъ императорскихъ сапожкахъ, убранныхъ жемчугомъ, и порфировой хламидѣ, накинутой на голубой длинный хитонъ — костюмъ въ дѣйствительности небывалый и понятный только, какъ наивный компромиссъ иконографическаго преданія и натурализма. 3) Давидъ съ Псалтырью, стоитъ, благословляя; тотъ же костюмъ 4) Маленькая миніатюра, копирующая со всѣми подробностями картину игры Давида на арфѣ: Мелодія, божество горы, нимфа Эхо и пр. Въ текстѣ имѣется: 1) л. 112 къ пс. 77: Моисей съ утесовъ горы Синая приноситъ народу заповѣди; вдали бѣлѣющая вершина Синая, на лѣво нагая фигура горы, сидя, смотритъ на сцену. 2) л. 212. Давидъ рубитъ голову Голіаөу. Мелочные, наименѣе художественные пріемы Ватиканскаго Менологія. 3) л. 221. Переходъ черезъ Чермное море, копія выше переданнаго перевода. Фигура ночи замѣнена юношею, держащимъ надъ головою раздутое покрывало,—быть можетъ, не понято или изображеніе дня (впрочемъ, подобная же фигура въ октотевхѣ Ват., въ сценѣ Лѣствицы). Наконецъ, къ поздне-византійскимъ пріемамъ относится и то, что буквы кодекса представляютъ въ миніатюрныхъ размѣрахъ Моисея, Давида, Христа въ позахъ имъ присущихъ.

Наряду съ этими малоизвѣстными или и вовсе неизвѣстными рукописями, но представляющими разработку, или храненіе, хотя бы въ копіяхъ, высокихъ или идеальныхъ задачъ искусства, прославленная Псалтырь Марціаны (Библіотека Св. Марка въ Венеціи, во дворцѣ дожей) есть произведеніе грубаго вкуса, жалкаго выбора и такого неидеальнаго характера, что, казалось бы, оно вовсе не заслуживаетъ своей извѣстности [1]). Эта рукопись писана для Императора Василія II Македонянина (976 — 1025) и изображаетъ его самого на выходномъ листѣ во всемъ показномъ

Псал. Марціаны № 17.

---

[1]) Въ л. № 17 библ. греч. код. Описаніе и рисунокъ главной мин. у *Zanetti* Graeca S. Marci Bibliotheca codd. man. 1740, стр. 18. Дажевкуръ 1. c. pl. 47, 4, 6. Labarte, 1. c. pl. 85—мин. съ изобр. Василія и pl. 86 листъ миніатюръ изъ исторіи Давида.

византійскомъ орнатѣ: на золотомъ подножіи, съ мечемъ въ лѣвой и копьемъ въ правой, въ золотой кирасѣ на пурпурномъ короткомъ хитонѣ изъ шелку и длинныхъ красныхъ сапогахъ, убранныхъ жемчугомъ, а на плечахъ застегнута фибулою голубая воинская хламида; Архангелы Гавріилъ и Михаилъ съ мѣрилами надѣваютъ на Имп. корону и въ руку даютъ ему копье; онъ стоитъ какъ бы въ царскихъ дверяхъ во время коронаціи, потому что по сторонамъ его по три медальона съ изображеніемъ Свв. Θеодора, Димитрія, Георгія, Прокопа, Меркурія — все Святыхъ воинствующихъ. Согласно съ этимъ, внизу у ногъ Императора павшіе старѣйшины депутаціи отъ покоренныхъ городовъ, съ золотыми наручами и въ богатыхъ одеждахъ. Шесть мелкихъ миніатюръ изъ исторіи Давида: его помазаніе, онъ убиваетъ медвѣдя, льва, сражается съ Голіаθомъ, играетъ для больнаго Саула на киθарѣ, кается передъ Пророкомъ и молится.

Въ этихъ рисункахъ выказываются всѣ достоинства и недостатки византійской миніатюры втораго періода: блескъ свѣтлыхъ красокъ, тщательность мелкой работы, замѣчательно прекрасные иконографическіе типы, напр. ангеловъ, стильность рисунка отъ изящной композиціи и до мелкихъ деталей и пр. Въ тоже время видимъ здѣсь крайне изуродованныя пропорціи [1]), зеленое тѣло, румянецъ, грубо обозначенный розовыми пятнами, утрированные жесты, преувеличенное выраженіе, словомъ, при декоративномъ направленіи художества скудную, омертвѣлую схему въ высшихъ его сферахъ. Весь интересъ этихъ миніатюръ только въ томъ, что онѣ послужили посредствующимъ звеномъ для передачи высокихъ оригиналовъ отдаленнымъ подражателямъ, напр. въ искусствѣ древне-русскомъ [2]).

Слова Григорія Богослова, одного изъ наиболѣе чтимыхъ

---

[1]) Таковъ отзывъ изв. Шназе, но напрасно судитъ онъ по этой рукописи обо всемъ искусствѣ въ эту эпоху, см. Gesch. der bild. Künste, III, стр. 249.

[2]) Рис. изъ рукоп. Космы, перешедшій въ Макар. Четьи-Минеи, Моск. Синод. Библ. № 997, см. Проф. Буслаева Очерки, т. 2, къ стр. 325.

въ греческой церкви Святителей, получили особенное значеніе въ эпоху иконоборства: его поучительная стойкость въ защитѣ истинной вѣры, его ясное и краснорѣчивое представленіе догматовъ, наиболѣе глубокихъ и недоступныхъ, какъ напр. догмата о Троицѣ, его вдохновенныя откровенія Таинствъ дѣлали его постояннымъ образцомъ для такихъ дѣятелей вѣры, какъ Ѳеодоръ Студитъ. Блестящіе ораторскіе пріемы, склонность къ пышной, цвѣтистой рѣчи, сыплющей образными уподобленіями [1]), поражающей своими классическими формами и вмѣстѣ высокимъ содержаніемъ, привлекали почитателей и учениковъ. Отсюда значительное число кодексовъ этого писателя, происходящая изъ этого періода [2]), — отсюда, конечно, и редакція миніатюръ, украсившихъ эти рѣчи. И это обстоятельство тѣмъ рельефнѣе обнаруживается въ исторіи миніатюры, что всѣ кодексы Григорія Богослова съ миніатюрами принадлежатъ безусловно періоду IX—XII вв. [3]) и притомъ всѣ сводятся болѣе или менѣе къ одной основной редакціи, представителемъ которой является извѣстный кодексъ Григорія Богослова Париж. Библ. въ л. 510 [4]). Эта знаменитая рукопись или была написана для самаго имп. Василія Македонянина, или во всякомъ случаѣ въ его царствованіе, притомъ между 880 и 885 годами, потому что изображенные въ кодексѣ двое дѣтей Василія: Левъ и Александръ были наречены императорами приблизительно около этого времени, послѣ того какъ старшій его сынъ Константинъ умеръ въ 880 г. [5]).

Код. Григор. Б.Пар. библ. № 510

Рукопись эта, вмѣстѣ съ Ват. Менологіемъ представляетъ,

---

[1]) Выборъ уподобленій изъ рѣчей Григ. Богослова въ изд. Migne, Patrolog. c. c., т. 35-й, стр. 387 слѣд.

[2]) См. Migne, Patrol. c. c. ser. gr. t. XXV, стр. 29, перечисленіе 24 кодексовъ Парижскихъ, между которыми лишь три или четыре XIII и XIV вѣковъ.

[3]) Мощи Григ. Б. перенесены въ К—поль въ 950 г.

[4]) Описаніе первыхъ мин. въ изд. S. Greg. Naz. opera ex ed. mon. ord. S. Bened. 1768, I, 11—12; Du Cange, Constant. chr. tab. 9: *Waagen*, l. c. p. 202—217. *Labarte*, l. c. III p. 36—46; рис. pl. 81 (Іезекіиль); Louandre, Les arts. sompt., pl. I, 56—8.

[5]) Muralt, Essai de chron. byz. стр. 461 — 466.

несомнѣнно, одно изъ наиболѣе удивительныхъ произведеній миніатюрнаго искусства; богатство ея украшеній должно происходить отъ непосредственнаго участія двора; весьма вѣроятно даже, что эта рукопись, какъ и менологій, работана царскими миніатюристами. Этому соотвѣтствуютъ и необыкновенно развитая техника, и блескъ красокъ, и поразительное искусство моделлировки самой нѣжной въ тѣняхъ и колерахъ, и вся нарядность внѣшняго парада въ богатствѣ костюмовъ и деталей; нѣжно лиловый фонъ неба, или яркое зарево и блестящая зеленая мурава почвы; складки драпировки, поражающія чистымъ классическимъ типомъ, хотя какъ будто скопированнымъ съ другихъ или болѣе высокихъ или болѣе низкихъ фигуръ; тѣло полное и румяное, красивыя округлыя лица, легкіе и пріятные жесты, все указываетъ намъ изящный, воспитанный вкусъ. Но въ то же время всѣ эти и многія другія достоинства суть результатъ, добытый уже давно византійскимъ художествомъ, нынѣ только щедро расточаемый; все это богатство мелочей и подкупающія нѣжностью колеровъ формы лишены истинной силы древне-византійскаго искусства; хотя искусство группировки и пониманіе драматической композиціи не утрачено, но фигуры старательно изображаются en face, согласно съ господствующимъ монетнымъ типомъ; поэтому, если фигура въ церемоніальной позѣ, она удачна, всякое движеніе ее безобразитъ; второстепенныя фигуры и вовсе пишутся по краткому шаблону, притомъ онѣ изображаются нарочно въ маломъ размѣрѣ; истинное величіе и изящество еще видно въ иконописныхъ сочиненіяхъ, но натурализмъ живописныхъ сценъ приводитъ къ дѣтски-уродливымъ картинкамъ. И если, по обычаю, Ваагенъ и Лабартъ видятъ въ кодексѣ работу двухъ рукъ, а именно въ десяти большихъ миніатюрахъ больше искусства, чѣмъ во всѣхъ малыхъ, то это различіе должно отнести именно къ самому характеру и происхожденію миніатюръ иконописныхъ и живописныхъ. За восторженными похвалами техникѣ нельзя, поэтому, не видѣть внутреннихъ недостатковъ этой парадной иллюстраціи: именно въ ея средѣ ясно чувствуется, какъ мало и слабо передается живописцемъ высокое содержаніе рѣчей,

какъ много, наоборотъ, потрачено силъ на изображеніе пустыхъ церемоніальныхъ или декоративныхъ сценъ. Античный характеръ миніатюръ, которымъ такъ восторгаются въ кодексѣ эти писатели, представляетъ только внѣшнюю оболочку и не простирается далѣе нѣкоторыхъ мотивовъ, формъ заученныхъ и окаменѣвшихъ. При сравненіи этой рукописи съ кодексомъ Христины, видно, какъ по искусству прошло уже мертвящее вліяніе художественнаго застоя: изобрѣтеніе, формы, мотивы позъ и движеній, типы,—все остановилось въ своемъ развитіи; художникъ, безсильный создать что либо новое, начинаетъ поклоняться преподанной ему формѣ и обращаться къ ней какъ къ священному канону. Отсюда жестъ всегда нѣсколько утрированъ и рѣзокъ; типъ благочестивый и почтенный становится суровымъ, хотя и сохраняетъ еще античное изящество и приличіе; выраженіе ударяетъ въ слащавость, приторность. Если тѣ-же писатели отмѣчаютъ съ особеннымъ удареніемъ, что въ одной изъ миніатюръ Христосъ на крестѣ былъ нарисованъ сначала нагимъ, а потомъ сверху на немъ написанъ колобій, то эта анатомическая прорись ни къ чему не послужила для верхняго изображенія, и врядъ ли можно здѣсь видѣть пріемъ Рафаэля, сначала рисовавшаго все Преображеніе съ нагими фигурами, а потомъ въ костюмахъ [1]). Какъ ни была бы блестяща внѣшность этой рукописи, она всетаки принадлежитъ уже поздневизантійскому искусству, и лишь съ этой точки зрѣнія можно правильно и безпристрастно оцѣнить ея достоинства. Сначала идутъ пять выходныхъ миніатюръ въ листъ:

1) Іис. Христосъ, благословляющій, съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ, на престолѣ. Воспроизведеніе лучшей иконописной манеры представленія, подобной Эммануилу на сферѣ въ абсидѣ С. Виталія въ Равеннѣ, какъ догматическое и идеальное изобра-

---

[1]) Мы замѣтимъ кстати, что на нагой фигурѣ Христа въ этой мин. надѣтъ чресленный поясъ: не имѣетъ ли скорѣе эта миніатюра связи съ древнѣйшею манерою представленія Распятаго нагимъ и въ этой только повязкѣ: таково изображеніе на дверяхъ базилики Св. Сабины; также въ соч. Rohault de Fleury L'Évangile 1874, t. II p. 255.

женіе Божества. На Евангеліи читается: εἰρήνην τὴν ἐμὴν δίδωμι. Іоан. XIV, 27, при чемъ эти прощальныя слова Іисуса съ Апостолами, солгасно съ представленіемъ древне-христіанскихъ катакомбъ, перенесены на торжественное исповѣданіе по воскресеніи [1]. Типъ представляетъ уже поздневизантійское развитіе типа равеннскаго и не имѣетъ ничего общаго съ мозаикою нартэкса Св. Софіи Цареградской, съ которою сравниваетъ его Лабартъ; лицо имѣетъ розовый колоритъ; маленькая опушающая борода не раздвоена. 2) Евдокія, супруга Имп. Василія, и ея дѣти: Левъ и Александръ по сторонамъ. Кругомъ идутъ стихи прославленія Евдокіи φώσφορος. Лица византійскаго типа отдаютъ зеленоватымъ колоритомъ. Всѣ обуты равно въ красные сапожки, и по пурпурнымъ туникамъ имѣютъ богато расшитые лороны, перекинутые на лѣвую руку, въ которой церемоніально держатъ расписную сферу. 3 и 4) Два золотыхъ креста, убранныхъ драгоцѣнными камнями и жемчужными привѣсками съ надписью: Христосъ побѣждаетъ, на голубомъ фонѣ. Этотъ символическій образъ утвержденной вѣры и царства Христова представляетъ внизу двѣ расходящіяся отъ корня вѣтки аканта, — какъ прототипъ позднѣйшаго «процвѣтшаго креста». 5) Архангелъ Гавріилъ, благовѣствующій радость, и Илія—побѣду надъ врагами; послѣдній поэтому съ лабарумомъ [2], по сторонамъ Имп. Василія: замѣчательная замѣна обычныхъ аллегорій высокими и выразительными образами.

Слѣдуетъ сорокъ одинъ листъ миніатюръ (къ 50 рѣчамъ, недостаетъ 9), иллюстрирующихъ или общее содержаніе рѣчей, или наиболѣе выдающіяся мѣста (избраны подъ руковод. какого-либо богослова). Миніатюры помѣщаются обыкновенно по три на листѣ, а иногда по одной.

1) a. Сцены Благовѣщенія (ὁ χαιρετισμός). Цѣлованія Елисаветы

---

[1] См. фреску катакомбъ Св. Агнесы: Bosio, Roma sotter. p. 475.

[2] Помимо извѣстнаго почитанія Пророка Иліи въ Византіи, Имп. Василій чтилъ Пророка и потому, что впервые прибывъ въ Царьградъ, былъ привѣтствованъ въ ц. Св. Діомеда или Иліи, по голосу свыше, какъ Императоръ. Chronogr. byz. de Muralt, 83?-й годъ, стр. 419.

(ὁ ἀσπασμός), т. е. свиданія ея съ Маріею и Принесенія во храмъ. При изящной античной композиціи, типы поздневизантійскаго искусства, въ красныхъ башмакахъ, пурпурѣ, съ золотыми, унизанными жемчугомъ подножіями; но драпировка еще напоминаетъ лучшіе образцы. Благовѣщеніе [1]) представляетъ прототипъ извѣстнаго перевода съ веретеномъ. Замѣчательною красотою и строгостью представленія, еще чуждаго экстаза и силы экспрессіи, отличается сцена Цѣлованія, любопытная и тѣмъ, что это есть несомнѣнно, ея древнѣйшее изображеніе [2]). Ея значеніе въ иконографіи совпадаетъ со вторымъ періодомъ византійскаго искусства и особеннымъ почитаніемъ Предтечи въ греческой церкви, а также легендарными сборниками, развивавшими апокрифическія Протоевангелія. За отсутствіемъ въ рѣчи какого либо указанія на эти событія, остается предположить, что художникъ помѣстилъ ихъ какъ приличное начало. Принесеніе во храмъ [3]) интересно живымъ движеніемъ младенца, протягивающаго руки къ Симеону, но иконографическій переводъ лишился торжественнаго присутствія Анны, а также ангеловъ, какъ въ моз. Маріи Маджіоре. b. *Исторія пророка Іоны.* Къ рѣчи Апологетической о бѣгствѣ Григорія отъ пресвитерской каѳедры въ Понтъ къ другу Василію и о значеніи званія пресвитера, гл. 106, 107 уподобляютъ его удаленіе бѣгству Іоны, который, полагая бѣжать отъ предначертаній Господа, попалъ въ чрево китово и послужилъ для прообразованія еще высшаго таинства: въ видѣ ряда сценъ, въ живописной композиціи передающихъ событія со многими деталями: отплытіемъ, поглощеніемъ и пр.; стѣна Ниневіи въ формѣ аркадъ, между ними видны фигуры.

---

[1]) Рис. къ ст. графа Уварова въ Трудахъ Моск. Арх. Общ. т. I, табл. 3.

[2]) Rohault de Fl. L'Évangile I p. 22 утверждаетъ, что эта сцена есть на извѣстной каѳедрѣ Максимина въ Равеннѣ, но мы не видѣли ея въ оригиналѣ и полагаемъ, что авторъ разумѣетъ другую сцену.

[3]) Рис. въ изд. Rohault de Fleury, L'Évangile. Etudes iconographiques. 2 vol. Tours. 1874. 4°, I pl. 15. Авторъ много пользовался кодексомъ для иллюстрацій, но исполненіе рисунковъ нѣсколько поверхностное.

2) a. Замѣчательное изображеніе Распятія во всѣхъ чертахъ и подробностяхъ типическаго византійскаго перевода, непосредственно слѣдующаго за древне-христіанскимъ: съ Логиномъ, прободающимъ (красная туника), и воиномъ съ губкою (зеленая), и затѣмъ Божіею Матерью и Іоанномъ по сторонамъ креста; изображеніе разбойниковъ опущено по условіямъ иконографическаго сюжета; вверху солнце и луна, а въ сторонѣ направо видны бѣгущія фигуры Апостоловъ, а налѣво святыя жены. Замѣчательна по силѣ экспрессіи фигура Іоанна, въ опущенныхъ рукахъ выражающая безпомощное горе [1]). b. Іосифъ и Никодимъ [2]) (въ нимбахъ) снимаютъ Тѣло; въ сторонѣ скорбящій Іоаннъ съ Богородицею, далѣе они несутъ спеленатое Тѣло въ склепъ; ради натуральности за работою они представлены въ короткихъ туникахъ; изображеніе сюжета древнѣйшее, не являвшееся въ иконографіи потому, что этого не допускалъ ея строго-объективный и символическій характеръ. Извѣстно, наоборотъ, что въ эпоху мистико-лирическаго поклоненія Мадоннѣ и въ итальянской живописи этотъ сюжетъ былъ любимѣйшимъ. Въ византійскомъ же искусствѣ онъ является только какъ одно изъ звенъ евангельской хроники. c. Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ и другой Маріи по Мат. гл. 28, 9; въ отличіе отъ миніатюры Ев. Рабулы, Христосъ не идетъ здѣсь, но стоитъ въ монументальной позѣ. 3) Мученія 12 Апостоловъ (къ Апологіи о бѣгствѣ, гдѣ излагается жизнь Ап. Павла), образующія икону изъ двѣнадцати полей; дѣйствительно, ученически-слабая по исполненію и стилю миніатюра вовсе, однакоже, не другой руки, чѣмъ прежнія, но по самой своей концепціи долженствовавшая быть особенно слабою. Замѣтимъ, однако, что художникъ изобразилъ здѣсь еще не однѣ мученія, но чаще смерть и погребеніе Апостоловъ, что̀ значительно разнится съ Менологіемъ Ват. Библіотеки. 4) Къ рѣчи 6-й и 7-й на кончину Кесарія и Горгоніи три миніатюры, изображающія Святителей и погребеніе этихъ Святыхъ,

---

[1]) Рис. у Rohault de Fleury l. c. t. II pl. 88.

[2]) Рис. ibid. t. II pl. 91.

замѣчательныя по монументальности композиціи и по благородной экспрессіи. 5) Къ рѣчамъ «о мирѣ» или мирномъ житіи три придуманныя самимъ художникомъ миніатюры: a. Грѣхопаденіе и Твореніе Евы — въ намѣренномъ [1] совмѣщеніи этихъ сценъ, смыслъ же отношенія къ рѣчи тотъ, что зло грѣха человѣческаго возмутило миръ райской жизни. b. Изгнаніе изъ рая и плачъ. c. Святители поучаютъ народъ. 6) Къ начальнымъ словамъ Апологіи къ отцу [2], когда былъ избранъ епископомъ: «Вновь на мнѣ помазаніе и Духъ; и вновь я скорблю и печалюсь. И да не покажется, однакоже, вамъ это удивительнымъ, ибо и самъ Исаія» и пр., миніатюра изображаетъ видѣніе Исаіи: Іегова-Эммануилъ, окруженный херувимами съ золотыми и пурпурно-огненными крыльями и ангелами. b. Посвященіе Григорія Богослова въ епископы: онъ одѣтъ въ подиръ, и на голову ему возлагаютъ кидарисъ [3]; дѣйствіе происходитъ за низкимъ иконостасомъ. 7) Ко 2-й рѣчи о мирѣ, гл. 1-я съ упоминаніемъ объ Іосифѣ, въ пяти поясахъ исторія Іосифа; особенно плохая по исполненію миніатюра представляетъ, тѣмъ не менѣе, копію древняго оригинала, сохранившую всю античную, нѣсколько игрушечную манеру: маленькія молодыя фигуры, эпическое повѣствованіе; въ послѣдней сценѣ Іосифъ ѣдетъ на колесницѣ, держа лабарумъ. Измаильтяне носятъ, какъ азіаты, фригійскіе колпаки. 8) На слово къ Григорію, брату Василія Великаго, иллюстраціей служитъ изображеніе Святителей, напоминающее мозаики Солуни. Къ гл. III, гдѣ на общую тэму о значеніи дружбы, упоминается Іовъ, изображена сцена искушенія его: онъ сидитъ на пеплѣ, покрытый проказою, и жена издали и закрывая себѣ носъ, подаетъ хлѣбецъ на палкѣ; въ сторонѣ соболѣзнующіе

---

[1]) Барельефъ Перуджіи, Grimouard de St. L., Guide de l'art. chr. vol. IV, стр. 35.

[2]) Patrol. graec. XXXV, p. 821.

[3]) *κίδαρις* видъ камелавки, иначе тіара; Du Cange Glossar. graec. Appendix, v. *κιτάριον*.

друзья цари со свитою [1]). Эта сцена перешла затѣмъ во всѣ изображенія Іова. 9) *Преображеніе*—лучшее исполненіе древняго византійскаго перевода, послужившаго образцомъ самому Рафаэлю, и вообще показывающаго въ самомъ выгодномъ свѣтѣ искусство Византіи изображать монументальныя торжественныя событія; «слава», окружающая Христа, желторозоваго цвѣта, ибо Христосъ по І. Златоусту явился какъ «солнце восходящее»; самъ Христосъ въ древнемозаическомъ типѣ съ небольшою округлою бородою. Замѣтимъ, что Петръ стоитъ и обращается къ Христу — мотивъ впослѣдствіи не встрѣчающійся [2]). Миніатюра эта въ манерѣ древне-христіанскаго параллелизма Ветхаго и Новаго Завѣта должна относиться тому мѣсту рѣчи Григорія Бог. къ отцу [3]), гдѣ говорится о Моисеѣ, который, во время битвы молясь, былъ поддерживаемъ подъ руки Аарономъ и Уромъ и прообразовалъ тѣмъ распятаго Христа. 10) Къ рѣчи *о градобитіи* художникъ, по византійскому обычаю, изобразилъ группу мужщинъ и женщинъ, прибѣгающую къ епископу. 11) Къ рѣчи похоронной объ отцѣ и въ утѣшеніе матери любопытныя по расположенію и искуснымъ композиціямъ три сцены призванія Апостоловъ (Петра, Матѳея и Закхея [4]) и сюжеты изъ исторіи обращенія и крещенія Григорія Чудотворца; то и другое въ отношеніи параллелизма. 12) Восемь событій изъ *жизни Василія Великаго* въ четырехъ поясахъ; миніатюры, пестрѣющія блестящими красками, разноцвѣтными расшитыми византійскими одеждами, съ жемчугомъ и золотыми каймами, болѣе другихъ напоминаютъ Ват. Менологій. 13) Этой же спеціально византійской манеры двѣ миніатюры, отличающіяся особеннымъ обиліемъ золота, красныхъ одеждъ: а) *поклоненіе волхвовъ* [5]); вмѣсто неловкаго выраженія энтузіазма

---

[1]) Снимокъ у Louandre Arts Somptuaires, $I_0$ pl. 13.
[2]) Рис. мин. въ изд. Rohault de Fleury L'Évangile, t. II pl. 65.
[3]) Patrol. gr. ed. Migne, t. XXXV стр. 846.
[4]) Rohault de Fleury, I pl. 41.
[5]) Rohault de Fleury I, pl. 25.

въ рѣзкихъ движеніяхъ, что въ мозаикѣ Св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, мы встрѣчаемъ живую группировку; костюмировка ихъ и бѣлыя коническія шапки, совершенно сходныя съ турецкими фесками, составляютъ прототипъ позднѣйшихъ изображеній. Одинъ изъ волхвовъ также молодъ какъ въ мозаикѣ и одинъ сѣдъ. в) *Избіеніе младенцевъ* [1]) обставленное убіеніемъ Захаріи при алтарѣ и спасеніемъ Елисаветы и Младенца Крестителя, укрывшихся въ пещерѣ. Къ рѣчи: «О своихъ рѣчахъ и противъ Юліана (ἐξισωτήν), гдѣ въ XII главѣ Григорій восклицаетъ: «и нынѣ маги преклоняются и дары приносятъ» и «вновь нынѣ Иродъ безумствуетъ и дѣтоубійствуетъ» и пр. 14) «На рѣчь къ гражданамъ Назіанзенскимъ, страшившимися гнѣвнаго префекта» на текстъ прор. Іереміи IV, 19: «Утроба моя! скорблю въ глубинѣ сердца моего» и пр., слѣд. сцены: Пророкъ Іеремія въ ямѣ и исторія Давида и Вирсавіи, оканчивающаяся покаяніемъ Давида, котораго благословляетъ Наѳанъ: сюжеты въ композиціи близкой къ Пар. Псал. b) На рѣчь «о любви къ бѣднымъ» миніатюристъ изобразилъ и, вѣроятно, впервые любопытную сцену притчи о милосердомъ Самарянинѣ и впадшемъ въ разбойники; живописная манера представленія изображаетъ два города: Іерусалимъ и Іерихонъ, посреди горы, гдѣ и происходитъ нападеніе; мѣсто благодѣтельнаго Самарянина, по высшему символизму византійскаго искуства, занимаетъ самъ Христосъ [2]). с) Сцены исцѣленій [3]) въ искусныхъ рельефныхъ композиціяхъ съ крупными фигурами, въ типѣ равеннскихъ мозаикъ. 15) Къ рѣчи «о любви къ бѣднымъ»: a) сцены чудесныхъ исцѣленій, совершенныхъ Святителями Василіемъ и Григоріемъ, въ храмѣ; b) жизнь и кончина богача и бѣднаго Лазаря, замѣ-

---

[1]) Ibid. I pl. 29.

[2]) Но переводъ этотъ также иллюстрируетъ слова Григорія Богослова изъ слѣд. рѣчи «о Сынѣ» гл. 20-я Patrol. gr. XXXVI, p. 102, гдѣ по образному выраженію оратора, Христосъ по человѣческому естеству, искушаемый, жаждущій, терпѣвшій поруганія, называемый Самаритяниномъ и пр., былъ въ тоже время Богомъ, тѣмъ Самаритяниномъ и т. д.

[3]) Рис. Rohault de Fleury I pl. 60.

чательная по античному рисунку; бѣдный Лазарь на лонѣ Авраамовомъ и богачъ въ пламени ада, — также, вѣроятно, первый по времени переводъ извѣстнаго византійскаго сюжета. 16) Къ рѣчи о Сынѣ, гл. 12, гдѣ описывается земная жизнь Сына Божія, миніатюры: a) Христосъ двѣнадцати лѣтъ поучающій въ храмѣ, въ исторической обстановкѣ, когда его нашли обрадованные Іосифъ и Марія; вмѣстѣ съ высокою простотою композиціи слѣдуетъ отмѣтить и лирическій мотивъ въ выраженіи любви и послушанія Сына; этотъ мотивъ, какъ и многое другое, всецѣло принадлежитъ миніатюристу и не встрѣчается въ этомъ сюжетѣ [1]). b) Искушеніе отъ дьявола въ трехъ сценахъ [2]), въ обычной композиціи; дьяволъ въ обыкновенномъ молодомъ человѣческомъ образѣ (какъ, впрочемъ, всегда въ византійскомъ искусствѣ этого и древнѣйшаго періода) имѣетъ лилово-дымчатое тѣло — какъ духъ тьмы по античному представленію (смерть въ рукописи Ват. Космы) и одѣтъ по чресламъ темнозеленымъ гиматіемъ. Одно изъ древнѣйшихъ изображеній сюжета, сдѣлавшагося любимымъ въ XI вѣкѣ. c) *Чудо пяти хлѣбовъ* въ извѣстномъ уже симметрическомъ расположеніи: Христосъ между двумя Апостолами, благословляя въ ихъ рукахъ хлѣбъ — символъ Причащенія (см. выше Сир. Еван.) [3]). 17) Три сцены исцѣленій; b) исцѣленіе дочери архисинагога и исцѣленіе невѣстки Петра; c) спасеніе Петра [4]): отличной манеры, сохранившей всю классическую простоту и ясность; высокое достоинство величавыхъ фигуръ; особенно выдѣляется сцена исцѣленія дѣвицы, лежащей въ томительной позѣ на постели, среди богатой обстановки, воиновъ у двери, служанки съ flabel-

---

[1]) Миніатюру этого сюжета, изъ кодекса рис. въ соч. Rohault de Fl. I pl. 31, считаемъ первымъ изъ всѣхъ доселѣ извѣстныхъ его изображеній, такъ какъ этого содержанія мозаика тріумфальной арки Маріи Маджіоре содержитъ подробности особаго происхожденія.

[2]) Одна сцена въ рис. ibid. pl. 36.

[3]) Rohault de Fleury l. c. I, pl. 57.

[4]) ibid. II, pl. 54.

lum для отогнанія мухъ[1]) и пр., всѣ эти сюжеты появляются впервые въ византійской иконографіи: ко второй рѣчи «о Сынѣ». 18) Къ рѣчи «Объ умѣренности въ спорахъ и о томъ, что нельзя человѣку спорить съ Богомъ»[2]), художникъ, не найдя ничего конкретнаго въ текстѣ, избралъ самъ изъ особенно ходячихъ въ современной ему иконографіи сюжетовъ три: a) Жертвоприношеніе Исаака; сюжетъ третированъ въ той же манерѣ, что и въ сценѣ большой миніатюры Ват. Космы: Авраамъ, оставляя слугъ съ конемъ, идетъ съ сыномъ къ высокому античному алтарю; хорошо выраженіе недоумѣнія у слугъ, живой поворотъ головы ржущаго коня; но одинъ изъ слугъ падаетъ на землю, чтобы выразить повиновеніе. b) Іаковъ спитъ и затѣмъ борется съ Богомъ; фигура спящаго кажется скопированною со статуи и столь же прекрасна, сколько безобразна фигура борющагося. c) Помазаніе Давида Самуиломъ, — сюжетъ столь любимый въ Псалтыри и тамъ получившій значеніе какъ наглядное представленіе награды за смиреніе; та-же композиція. 19) Къ рѣчи «на Пасху»: a) Воскрешеніе Лазаря[3]), представленное съ Маріею и Мареою у ногъ Спасителя, b) Магдалина въ домѣ Симеона[4]); домъ въ видѣ портика и все представляетъ древній рисунокъ; на столѣ въ сосудѣ символическая рыба, и задомъ къ зрителю отдѣльно сидитъ Іуда. По другимъ признакамъ судя, сюжетъ этотъ компонировался художникомъ вновь: болѣе древнихъ изображеній не извѣстно. c) Входъ въ Іерусалимъ[5]), замѣчательный строгостью рисунка: Христосъ сидитъ лицомъ къ зрителю, не управляя осломъ, который идетъ самъ; правая рука, слегка высунутая изъ гиматія, благословляетъ, на подобіе торжественныхъ изображеній въ алтарныхъ мозаикахъ. 20) Къ рѣчи на Крещеніе, тексту гл. 14-й о Соломонѣ и его мудрости, а также гл. 27, — изображеніе Суда Соломона;

---

[1]) Louandre l. c., t. I, pl. 15.
[2]) Patrol. gr. ed. Migne t. XXXVI, p. 174.
[3]) Rohault de Fleury, II, pl. 68.
[4]) ibid., II, pl. 69.
[5]) ibid. pl. 71.

миніатюра опять вноситъ всю роскошь и пестроту византійской обстановки; интересны костюмы трабантовъ и палача, котораго кафтанъ также вырѣзанъ, какъ вообще въ эту эпоху въ изображеніи слугъ; на груди вшитъ треугольникъ. b) Къ тексту 27-й гл. «Блаженъ тотъ, у кого Христосъ попроситъ пить и дастъ тому источникъ жизни вѣчной» —сцена съ Самаритянкою [1]). Исцѣленіе 12 немощныхъ. 21) Къ рѣчи на Крещеніе: a) Моисей изводитъ воду. b) Іис. Навинъ, падшій передъ архангеломъ—вождемъ воинства Господня, далѣе онъ-же побѣждаетъ. Съ древняго рисунка. 22) Къ исторіи архіепископства Григорія въ Константинополѣ: a) Григорій и Ѳеодосій въ храмѣ около киворія—по всей вѣроятности, изображеніе того случая, о которомъ разсказывается въ жизни Богослова [2]), что когда онъ вошелъ въ храмъ съ Ѳеодосіемъ, то облачное небо вдругъ прояснилось. b) Отъѣздъ Григорія изъ Константинополя: дурная живописная манера. 23) Къ рѣчи: «на Крещеніе» же гл. VI-я [3]) текста описываетъ чудесный свѣтъ, возсіявшій Моисею изъ купины, Савлу съ неба, Иліи въ огненной колесницѣ и Израильтянамъ въ ихъ странствованіяхъ по пустынѣ. Поводъ же къ этимъ сравненіямъ лежалъ въ имени самаго праздника Крещенія - φῶτα — свѣты [4]). Согласно съ этимъ, миніатюристъ составляетъ символическую иллюстрацію изъ этихъ сценъ. Въ сценѣ купины внутри ея видимъ ангела—по древнему способу изображенія Бога (а впослѣдствіи Младенецъ Эммануилъ); Вознесеніе Иліи въ типѣ саркофаговъ; Переходъ черезъ Чермное море въ живописной манерѣ, какъ, однакоже, и всегда изображается этотъ сюжетъ, со множествомъ Египетскихъ всадниковъ въ римскихъ доспѣхахъ; танцующая Маріамъ держитъ надъ собою въ видѣ ореола пурпурный шарфъ, какъ въ рукоп. Ват. Космы [5]).

---

[1]) ibid. I, pl. 49.

[2]) Patrol. gr. XXXV, p. 222.

[3]) ibid. t. XXXVI, p. 366.

[4]) Дюканжъ въ Glossarium gr. v. *φῶτα*, объясняетъ это названіе изъ возжигаемыхъ на Крещеніе свѣчей; м. б., и сокращеніе отъ *φώτισμα*—baptisma. Мартиньи. Dict. p. 267 видитъ лишь этотъ символизмъ именъ.

[5]) Мартиньи, Dictionnaire p. 400: въ основѣ этихъ живописныхъ сценъ и саркофаговъ была древняя картина.

24) Замѣчательная миніатюра въ листъ; должна, повидимому, относиться къ рѣчи «на Новое Воскресеніе» «εἰς τὴν καινὴν κυριακὴν»—праздникъ ἐγκαίνια—обновленія [1]), подъ чѣмъ разумѣлась недѣля Пасхи. Большая церемоніальнаго характера композиція изображаетъ въ нижнемъ полсѣ святыхъ: Григорія Богослова, св. Елену, мать Константина, съ маленькою моделью горы Голгоѳы въ рукахъ, въ византійскомъ костюмѣ, съ лоромъ, перекинутымъ черезъ лѣвую руку, діадемѣ и жемчужной сѣткѣ, покрывающей оригинальную прическу въ видѣ короны; рядомъ св. Пелагія въ коричневой монашеской пенулѣ, держа аттрибуты Страстей: копье, губку, гвозди и сосудъ [2]); Апостолъ (?) указываетъ Григорію вверхъ, гдѣ ангелъ въ ореолѣ на небесномъ пологѣ, усыпанномъ звѣздами, окруженный другими ангелами, знаменуетъ собою Воскресеніе, на что указываетъ и надпись: σήμερον ἡ σωτηρία τῷ κόσμῳ, что находится въ соотвѣтствіи съ гл. V и X рѣчи («Нынѣ небо блистаетъ сильнѣе» и пр.). Какъ праздникъ Энкеній у Іудеевъ былъ праздникъ обновленія храма по плѣненіи, такъ и совершившееся чрезъ св. Елену обновленіе храма Гроба Господня празднуется въ недѣлю Пасхи. Вмѣстѣ съ тѣмъ, эта богословская композиція иллюстрируетъ и тонкую параллель Г. Богослова между энкеніями іудейскими и христіанскими, ибо въ гл. II рѣчи говорится: «Были энкеніи въ Іерусалимѣ, и была зима, зима невѣрія, и явился Іисусъ, Богъ и храмъ, Богъ извѣка сущій, и храмъ вновь созданный, въ одинъ день разрушенный» и пр. Такимъ образомъ, въ этой миніатюрѣ мы имѣемъ одинъ изъ лучшихъ образчиковъ богословско-символическаго рода, который слагался въ Византіи въ данную эпоху. Миніатюра сильно разрушена.

25. Къ рѣчи «на Пятидесятницу» — Сошествіе Св. Духа, но не на Апостоловъ непосредственно, а на «уготованный престолъ», отъ котораго идутъ уже лучи на нихъ; Апостолы сидятъ полукругомъ, благословляя: Престолъ изображаетъ церковь,

---

[1]) См. Glossar. Du Cange *v.* *διακαινήσιμος.*

[2]) Эта часть въ рис. Louandre l. c., I pl. 14.

и Апостолы первые ея служители [1]. 26) Сцены чудесъ (смоковница), поученій (лепта вдовы) и исцѣленій [2], безъ особаго значенія. 27) Воскрешеніе дочери Іаировой въ натуралистической манерѣ. 28) Къ житію Кипріана, Антіохійскаго мученика III-го в., весьма любопытныя миніатюры аскетически-монашескаго содержанія, которое уже успѣло получить значительный перевѣсъ въ выборѣ сюжетовъ: вверху изображена молящеюся та дѣва, которою напрасно пытался овладѣть страстно влюбленный Кипріанъ, потому что она постомъ и зельями извела свою красоту, не желая погубить его, и вмѣсто нечистой любви зажгла въ его сердцѣ огонь вѣры и чистой дружбы. Далѣе Кипріанъ, еще знаменитый по учености волшебникъ, подъ балдахиномъ, покрывающимъ золотаго идола, сидитъ передъ сосудомъ, въ которыхъ также находятся два золотыхъ божка, и столомъ, на которомъ поставлена голубая сфера съ золотою полосою; сзади на горѣ, спрятавшись и лежа, наблюдаетъ дьяволъ; слѣдуетъ крещеніе Кипріана, сожженіе магическихъ книгъ, мученическій подвигъ въ кипящемъ котлѣ и кончина. 29. Къ рѣчи на Маккавеевъ изображено мученіе Элеазара и Маккавеевъ въ видѣ девяти маленькихъ сценъ: самыя разнообразныя пытки: батоги, обдираніе кожи крючьями, ломаніе и разрываніе шипами на колесахъ, пиленіе деревянною пилою, сожиганіе, удушеніе въ особомъ гробѣ и пр. Сравнивъ этотъ сюжетъ съ миніатюрою къ этому событію въ рукописи Христ. I и др., мы легко найдемъ, въ чемъ заключалась перемѣна, совершившаяся въ художественномъ міровоззрѣніи Византіи, и пріурочимъ нашу рукопись къ одной изъ тѣхъ ступеней, которую прошло поздневизантійское искусство, прежде чѣмъ въ Ват. Менологіи, Лѣствицѣ Климака и под. рукописяхъ окончательно утратить освѣжающую струю античнаго мышленія и искусства и послужить печальнымъ

---

[1]) Совершенно таже композиція, но расположенная въ кругѣ, посреди котораго гетимасія, а по радіусамъ лучей Апостолы, съ группами народовъ по угламъ четыреугольника, замыкающаго кругъ, въ куполѣ св. Софіи К—польской, у Зальценберга. Die altchr. Denkm. in Const., Bl. 31.

[2]) Рис. Rohault de Fl. l. c. II pl. 72, 60, 58.

выраженіемъ цивилизаціи, впадшей въ варварство и огрубѣніе. 30) На похвалу Герону, въ которой (гл. III-я) ораторъ сравниваетъ епископа 1) съ атлетами древности, представлены Самсоновы подвиги, 2) съ мучениками — смерть Исаіи; миніатюра лучшей манеры; интересна также краткая символическая подробность во вкусѣ лицевой Псалтыри: Гедеонъ и руно. 31. Къ рѣчи на прибытіе египетскихъ епископовъ большая миніатюра въ листъ изображаетъ, по надписи, второй вселенскій соборъ 381 года. Живое и картинное представленіе съ искуснымъ архитектоническимъ расположеніемъ: престоломъ посреди и портиками въ полукругѣ; Македоній сидитъ на землѣ, какъ одержимый бѣсомъ, и кричитъ Имп. Өеодосію. 32) Къ 3-й рѣчи о мирѣ: построеніе ковчега и Ной, выпускающій голубя. 33) Къ рѣчи «противъ Аріанъ и о себѣ» различныя сцены дурной, живописной манеры и вновь изобрѣтенныя: преслѣдованіе православныхъ Аріанами, сожженіе церквей, мученіе старцевъ и пр. 34) Къ 2-й рукописи противъ Юліана, 32-й гл., извѣстная сцена Юліана съ языческими богами—демонами въ пещерѣ; жертвоприношеніе идоламъ и сцена раздачи наградъ съ характеромъ подкупа народу и войску (гл. 72-я 1-й рѣчи). 35) Юліанъ выступаетъ въ походъ черезъ мостъ; страхъ и общее моленіе въ городѣ Назіанзѣ; воинъ (ангелъ) въ нимбѣ пронзаетъ Юліана. 36) Къ той-же рѣчи 2-й, гл. 19-я (?) двѣ сцены, и вообще играющія важную роль въ сочиненіяхъ Богослова, и въ данномъ случаѣ наиболѣе ясно выражавшія его мысль объ участіи Бога въ судьбахъ людей: паденіе Іерихона и битва Евреевъ съ Амалекитянами, когда побѣда, по Библіи, осталась за Евреями, по силѣ моленій Моисея, котораго руки въ поднятомъ положеніи поддерживали Ааронъ и Хуръ: для христіанскаго богослова,—по силѣ тайнаго знака креста, изображеннаго руками Моисея. Подобная, по рефлексу построенная символика была особенно любима современнымъ богословіемъ и художествомъ [1]).

---

[1]) См. особенно 2 важнѣйшія Гомиліи Св. Андрея Критскаго: In Exaltationem S. Crucis въ Migne Patrol. c. c. ser. gr. t. 97: жезлы, обращенные въ змѣй—типъ Креста; Даніилъ, воздѣвшій руки, фигура его же; Авраамъ, на

Изображеніе Григорія Бог. пишущаго, въ типѣ Евангелиста, неудачно и отзывается упадкомъ. 37. Къ рѣчи Григ. Богослова на мѣсто Еванг. отъ Мат. XIX, 1 слд. изображенъ Христосъ, посылающій Апостоловъ на проповѣдь,—любопытная древне-христіанская композиція, въ живой античной группировкѣ [1]); всѣ ученики лицомъ къ зрителю, кромѣ Петра и Іоанна, которые, преклонившись, слушаютъ Христа; фигуры юныя, малаго роста.—Ниже въ 12 поляхъ сцены крещенія Апостолами новообращенныхъ, безусловно та-же композиція, что въ мозаикѣ церкви Св. Марка въ Венеціи, въ баптистеріи, но гораздо выше по исполненію: купели крестообразной формы, прислужникъ съ полотенцемъ, въ бѣлой одеждѣ — эмблема очищенія отъ грѣха. 38) На рѣчь или письмо къ монаху Евагрію (соч. Григорія Нисскаго) четыре одно-значущія библейскія сцены: Даніилъ во рву львиномъ; три отрока въ пещи, Манассія, молящійся около быка, и Исаія у ложа смертельно больнаго царя Езекіи (Исаіи, гл. 38): древнія композиціи рельефнаго характера; фономъ служатъ тополи и античный ландшафтъ. 39) Миніатюра въ листъ и особенно хорошаго исполненія къ рѣчи (Σημασία) «на Іезекіиля». Въ четыреугольномъ голубомъ полѣ овальная рамка изъ четырехъ соединенныхъ роговъ изобилія охватываетъ богатый горный ландшафтъ съ сценою видѣнія Іезекіилемъ поля полнаго костей (Прор. Іез. гл. 37). Помпеянско-живописный характеръ этой картины сочетается со всѣми особенностями поздневизантійской манеры, хотя строгіе типы еще хранятъ благородныя формы, и сухая, угловатая драпировка имѣетъ много жизни. 40) Миніатюры новаго изобрѣтенія и дурнаго рисунка (къ метафразису на Екклезіаста) съ удлиненіемъ пропорцій, искаженіемъ правилъ перспективы и техническими недостатками. Константинъ Великій на ложѣ; преслѣдованіе бѣгущихъ войскъ Максентія; нахожденіе Креста: Елена сидитъ на тронѣ,

горѣ приносящій тельца, проображалъ возвышеніе Креста; Исаія, распиливаемый, представляетъ видъ его, и Юдиоь, подымающая мечъ и пр.

[1]) Извѣстная, указ. выше мозаика триклинія папы Льва въ Латеранѣ, изд. въ соч. Аллеманна.

благословляя, почетная стража залита золотомъ и жемчугомъ; въ Воздвиженіи креста поза Св. Елены съ умиленно наклоненною головой и рѣзкіе жесты присутствующихъ очень неудачны. 41) Къ жизни Гр. Богослова: отъѣздъ его на кораблѣ (фигура Святителя несоразмѣрно велика); посвященіе Святителя въ оградѣ алтаря изъ низкой мраморной баллюстрады съ крестами и одною золотою дверью; іоническая колонна съ четверо-конечнымъ греческимъ крестомъ наверху означаетъ храмъ [1]). Кончина и погребеніе Святителя съ обычною церемоніальною обстановкою.

Заставки и инициалы рукописи также представляютъ новыя формы; первыя являются съ типомъ мелкаго растительнаго орнамента, въ видѣ ковроваго рисунка; или же въ формѣ закругленнаго креста съ гроздями и лиственными побѣгами; буквы, въ которыхъ ихъ линейная форма со временемъ превращается въ стволъ растенія, зеленый или голубой, съ золотымъ окаймленіемъ [2]), украшеннымъ перлами, имѣютъ здѣсь еще простую линейную форму, свойственную IX столѣтію: это тѣже уставныя буквы, но большаго размѣра и золотыя; въ буквѣ *E* помѣщается всегда благословящая рука; иногда стволъ буквы расчлененъ въ видѣ шахматнаго поля; есть буквы въ формѣ рыбы; иногда къ лиственному побѣгу внизу буквы подлетаетъ птичка и клюетъ цвѣтки и плоды, изрѣдка буквы въ видѣ птички, клюющей грозди. Обильное развитіе этихъ сюжетовъ увидимъ въ заставкахъ и инициалахъ позднѣйшихъ рукописей; ихъ начало указывается намъ въ разсказахъ о привязанности къ этимъ сценамъ иконоборца Имп. Θеофила и другихъ свидѣтельствахъ объ общей къ нимъ привязанности Византійцевъ [3]).

Насколько, при всемъ томъ, эта рукопись Григорія Богослова близко стоитъ къ древне-византійскому искусству, можно

---

[1]) Рис. въ изд. Séré. Le moyen âge et la renaissance. Miniatures pl. 6.

[2]) Наиболѣе ранній типъ этихъ буквъ находимъ въ греч. Еван. VII или VIII в. библ. Киджи въ Римѣ, R. VII. 52.

[3]) Подъ именемъ *зоографіи* или просто *ζῴδια* въ письмѣ Св. Нила къ Олимпіодору, въ соч. Патр. Никифора Antirrhet., въ Spicil. Solesm. Питра, т. IV, стр. 271.

заключить изъ сравненія съ лицевыми кодексами этого Отца Церкви въ XI — XII вѣкахъ. Но такъ какъ единство анализа одного содержанія въ данномъ случаѣ нарушило бы послѣдовательность развитія мысли и формы, то разборъ другихъ рукописей Григорія долженъ быть отдѣленъ и уступить мѣсто лицевой редакціи Библіи, сложившейся въ X—XI вв.

Замѣчательный обломокъ древнѣйшей манеры миніатюръ втораго періода, которыхъ редакція или черпаетъ самое содержаніе въ прошедшемъ или вообще носитъ на себѣ характеръ искусства предъидущей эпохи (какъ напр. Пар. Псал. или код. Христины), представляетъ Ватиканскій кодексъ *Октотевха* или Восьмикнижія въ л. въ 2 томахъ № 746, который, будучи еще извѣстенъ Даженкуру, былъ, однакоже, правильно оцѣненъ впервые въ указ. статьѣ пок. Виноградскаго [1]). Даженкуръ [2]) замѣтилъ только одинъ томъ и считалъ его за сборникъ библейскихъ повѣствованій, тогда какъ два тома рукописи предлагаютъ цѣлое восьмикнижіе съ обильными толкованіями, и притомъ не одного Θеодорита. Далѣе, его же заключеніе по курсиву письма, что рукопись принадлежитъ XIV вѣку, всѣми признано нынѣ неправильнымъ, такъ какъ письмо во всякомъ случаѣ не позднѣе XII вѣка. Извѣстное совершенство и античный характеръ миніатюръ этой Библіи, наконецъ, Даженкуръ придумалъ объяснить возрожденіемъ искусства въ Греціи, котораго начало онъ относитъ къ XIV вѣку, какъ ни было странно самое предположеніе подобнаго возрожденія на основаніи только одной рукописи. Но лучшимъ опроверженіемъ Даженкура можетъ служить недавно найденная вторая лицевая рукопись Библіи въ Ват. библ. № 747, соединяющая восьмикнижіе и книгу Руѳь въ одномъ томѣ и остававшаяся *неизвѣстною* доселѣ [3]); этотъ кодексъ, кромѣ письма XI вѣка, представляетъ

[1]) Сбор. Общ. Древне-Рус. Иск. за 1868 г. стр. 137—150.

[2]) Peint. pl. 62.

[3]) Рукопись эта открыта молодымъ нѣмецкимъ археологомъ изъ Лейпцига Ж. П. Рихтеромъ во время его занятій миніатюрами въ библіотекѣ совершенно случайно: ему пришло въ голову спросить нумеръ, слѣдующій за 746, чтобы посмотрѣть, нѣтъ-ли 3-го тома этого нумера. За сообщеніе нумера приносимъ ему здѣсь свою благодарность.

миніатюры совершенно тѣже, что и въ 746-мъ, но роскошно исполненныя въ «миніатюрномъ» жанрѣ XI—XII вѣковъ, который былъ бы совершенно невозможенъ не только въ XIV, но и въ XIII вѣкѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы находимъ и въ самой техникѣ миніатюръ 746-го код. безусловныя примѣты обыкновеннаго византійскаго рисунка X — XI вв., равно такой же характеръ въ краскахъ и орнаментикѣ. Но въ иныхъ частяхъ иллюстраторъ этой рукописи копировалъ древнѣйшій оригиналъ и потому перенималъ многія техническія стороны его, напр. зеленый, травный фонъ сценъ, вмѣсто натуральнаго, красную каемку и пр., и какъ главнѣйшее наслѣдіе древности — замѣчательныя композиціи миніатюръ, полныя преданій древнехристіанскаго искусства. Въ этомъ подражаніи или копировкѣ легко можно вскрыть широкій стиль оригинала; мѣстами перениманіе его дало работу небрежную, съ характеромъ почти дѣтской мазни; притомъ въ ходѣ иллюминаціи рукописи видна крайняя неровность работы, то тщательной и мелочной, то легкой и грубой. Напротивъ того, въ код. 747 блескъ тщательнаго и мелочнаго исполненія, необыкновенная нѣжность и тонкость красокъ, ярко-свѣтлые тоны и колоритъ ландшафтовъ, блестящая пестрота одеждъ, расцвѣченный голубымъ эѳиромъ фонъ, наклонность къ бѣлесоватымъ полутонамъ, — все это соотвѣтствуетъ и въ содержаніи нѣсколько сухому, позднему церемоніальному представленію, въ которомъ уже значительно изсякла струя древне-византійскаго искусства. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ этой рукописи обращаетъ на себя вниманіе присутствіе особаго, чуждаго чистому византинизму элемента: оно выражается въ привязанности къ зеленому и красному цвѣту, въ отличіе отъ византійскихъ красокъ: розовой и голубой; въ бѣловатомъ тонѣ золота, особенно же въ оригинальныхъ прическахъ и костюмахъ. Правда, эти костюмы изображаются по преимуществу въ сценахъ, дѣйствующихъ на Востокѣ, но ихъ разнообразіе само по себѣ имѣетъ значеніе въ рѣшеніи вопроса о происхожденіи рукописи. Такъ въ миніатюрахъ, изображающихъ съ начала Библіи исторію посланія Аристея къ Филократесу, изображается царь Птоломей со своими писцами-секретарями, архіерей Элеазаръ, пиръ у

Птоломея и пр.; костюмы чрезвычайно напоминають мавританскіе, такова напр. корона, головные бѣлые платки въ родѣ капуцъ [1]) съ мелкими цвѣтами длинныя бѣлыя рубашки съ широкими рукавами [2]) и съ разноцвѣтными полосками вдоль по полотнищу [3]), слуги изъ черныхъ мавровъ, красно-черное знамя въ сценѣ столпотворенія и пр. По всему судя, можно было бы вести происхожденіе этой рукописи изъ какой-либо мѣстности, близко знакомой съ арабскою или мавританскою культурою, напр. какъ Сициліи, такъ и Сиріи, а можетъ быть, и самаго Іерусалима. Но при всемъ томъ византійская основа ея съ поздне-греческими фигурами, греческими типами, ландшафтами и всею обстановкою греческихъ миніатюръ на столько непреложна, что не можетъ быть и рѣчи о національности самого художника и принадлежности кодекса византійскому искусству, гдѣ бы онъ ни возникъ.

Приступая къ краткому обзору самыхъ миніатюръ этой редакціи Лицевой Библіи, предварительно замѣтимъ, что и новые взгляды, высказанные о ней и указывающіе на ея древнехристіанскія основы, грѣшатъ вслѣдствіе своей общности. Если справедливо то, что рукопись повторяетъ древній оригиналъ, то все же не оригиналъ IV вѣка: между Вѣнской Библіей и этими рукописями есть много посредствующихъ звеньевъ, а именно: для начальныхъ миніатюръ Бытія и вмѣстѣ книги «Левитъ» (съ изображеніями Скиніи, утвари священной и пр.) можно указать древнія рукописи и миніатюры, подобныя кодексу Космы Индик. или близкими къ нему; тоже для исторіи жизни патріарховъ; но исторія Іосифа уже пользуется образцомъ позднѣйшимъ, или сочиняетъ вновь; напротивъ того, для исторіи Моисея и Исхода Израильтянъ ил-

---

[1]) Weiss, Kostümkunde, Araber p. 232.

[2]) Ib. p. 235, о рубашкѣ полосатой и кафтанѣ съ широкими рукавами; рис. 118—образчикъ восточной матеріи съ мелкими цвѣточками, одинаковой съ фигурами код. 747 на л. 35 и др.

[3]) Эти полосатыя туники двухъ цвѣтовъ (краснаго и зеленаго) не носили ли названіе *δίβαφος* — матерія, описываемая въ соч. Francisque Michel; Recherches sur les étoffes etc., I p. 250; см. Unger, Byz. Kunst, въ Encykl. v. Ersch. u. Gr. Th. 85 p. 60.

люстраторъ, видимо, имѣлъ готовыя композиціи въ извѣстныхъ сценахъ, потому что, покидая свою хроническую манеру, онъ сводитъ мѣстами разсказъ къ драматической цѣльной сценѣ. Далѣе, кромѣ древне-христіанскихъ преданій въ рисункѣ, типахъ и символическихъ представленіяхъ и олицетвореніяхъ, рукопись предлагаетъ много новаго въ той же символической сферѣ, сложившагося уже въ направленіи и идеяхъ Толковыхъ Псалтырей.

Первыя миніатюры представляютъ намъ подробный эпическій разсказъ творенія; особый интересъ имѣетъ символическое изображеніе дня и ночи въ видѣ женской и мужской фигуръ съ небеснымъ покрываломъ надъ головою, на темномъ и на голубомъ фонѣ. Адамъ, приподымающійся съ земли, послѣ того, какъ благословляющая Десница надѣлила тѣло духомъ жизни, представляетъ переводъ замѣчательный тѣмъ, что онъ является затѣмъ во фрескахъ Паоло Уччелло въ монастырѣ Маріи Новеллы во Флоренціи; отсюда уже перенесенъ въ знаменитую композицію Микель-Анджело въ Сикстинской капеллѣ. Всѣ сцены общенія Бога съ первыми человѣками изображаются въ миніатюрахъ среди прелестныхъ пейзажей рая, и мелкое изящество работы въ код. 747 напоминаетъ западныя иллюстраціи XV вѣка. Въ Грѣхопаденіи змѣй изображается въ видѣ дракона на львиномъ тѣлѣ: это буквальное пониманіе того изреченія въ проклятіи змѣя Богомъ, по которому онъ долженъ ходить на чревѣ своемъ (Быт. III, 14) существовало, по мнѣнію Пипера, до V вѣка [1]); въ слѣдующей затѣмъ сценѣ, гдѣ представлено наглядно проклятіе, змѣиное тѣло спалзываетъ съ верха четвероногаго туловища и ползетъ у ногъ прародителей. Подобная же сцена изображена въ мозаикахъ собора Монреале конца XII вѣка, слѣдовательно, пониманіе это еще существовало и даже было узаконено искусству, такъ какъ эти мозаики воспроизводятъ лишь типическіе переводы [2]).

Въ сценѣ смерти Авеля онъ изображается въ той же позѣ, что́ и въ большой миніатюрѣ Космы Ват. Каинъ также пред-

---

[1]) Ст. Виноградскаго стр. 145.

[2]) Gravina, Duomo di Monreale. fol. 1859.

ставленъ юнымъ мальчикомъ въ розовомъ хитонѣ, но темнокоричневомъ гиматіи; выслушавъ судъ Божій, онъ уходитъ плача, и вся дѣтская манера напоминаетъ классическій образецъ, подобный Вѣнской Библіи, гдѣ библейскіе сюжеты представлены, какъ наивная эпическая хроника въ поздне-римскомъ натуралистическомъ вкусѣ. Согласно апокриѳическому развитію образныхъ словъ Библіи (Бытія, IV, 23), Каина убиваетъ затѣмъ Ламехъ, великанъ, правнукъ его, въ лѣсу по причинѣ слѣпоты своей.

Въ изображеніи перваго астронома[1]) Эноха съ «отворачивающеюся отъ него смертью» (см. мин. Ват. Космы), на землѣ рядомъ представлены гробы, а въ небѣ шествуютъ 12 знаковъ зодіака съ аттрибутами въ видѣ фигуръ по грудь, въ поздне-византійскихъ типахъ. Слѣдуетъ рядъ сценъ новаго сочиненія, правда, въ искусныхъ еще условіяхъ композиціи, но съ замѣтнымъ паденіемъ въ типахъ и поздними византійскими костюмами; таково напр. изображеніе сыновъ Сиѳовыхъ, брачащихся съ дочерьми человѣческими; по сторонамъ почтенный старецъ Сиѳъ и обросшая понурая фигура пустынника Каина; дѣтски намалеванныя фигуры гигантовъ и пр.,—сцены безусловно чуждыя древнихъ образцовъ.

Напротивъ того, древняя манера видна въ сценахъ исторіи Ноя и потопа: завѣтъ Божій съ человѣками выраженъ въ фигурахъ дня и ночи, вѣчно вращающихъ кругъ лѣтъ съ четырьмя временами года, представленными въ натуралистической манерѣ: сѣятель—весною, женщина собирающая цвѣты лѣтомъ, жнецъ осенью и грѣющійся зимою у огня рабъ въ мѣховой накидкѣ напоминаютъ всего болѣе описанныя нами миніатюры Календаря Константина; эти сцены изъ жизни Ноя вновь имѣютъ и фонъ травный или небесный. Сцена Ноева опьяненія можетъ служить образцомъ античной манеры въ композиціи и подробностяхъ: трое юношей, взявшись за руки, давятъ виноградъ въ прессуарахъ, около которыхъ сидитъ, упиваясь, Ной; справа сцена посмѣянія.

Слѣдуютъ вновь пустыя и безсодержательныя сцены бесѣдъ,

---

[1]) Dictionnaire des apocryphes, publié par l'abbé Migne, II p. 226, см. также liste alphabétique: Enoch.

поученій, жизни Ноева потомства и пр. Нѣкоторый интересъ по живописи и драматизму представляетъ столпотвореніе, въ которомъ являются уже разныя народности въ пестрыхъ костюмахъ.

Авраамъ изображается уже слѣпымъ старцемъ, а его исторія полна многихъ грубыхъ наивностей въ сценахъ съ Агарью и обрѣзаніи. Египетскій царь изображенъ арабомъ. Въ сценѣ Авраамова гостепріимства трое странниковъ представлены ангелами, а подъ столомъ, за которымъ они сидятъ, нарисованъ быкъ лежащій, такъ какъ Авраамъ былъ богатъ стадами: символическій смыслъ уже смѣнился историческимъ характеромъ: въ окнѣ башенки видна Сарра, подслушивающая. Обѣтованіе Бога Аврааму и Саррѣ изображено уже въ видѣ Христа, ихъ благословляющаго среди двухъ зданій,—композиція поздневизантійскаго типа, какъ прототипъ западныхъ «конверсацій».

Въ исторіи Мельхиседека замѣчательная (въ обоихъ кодексахъ) миніатюра: вверху, за горами видны по поясъ двѣ фигуры: одна въ позѣ молящейся, воздѣвъ руки къ Десницѣ, видимой въ небѣ,—Авраамъ, другая справа, представляетъ старца нагаго съ длинною бородою и оброслшаго волосами,—въ типѣ отшельника, правою рукою онъ благословляетъ, обращаясь къ Аврааму; слѣва надпись: *ἡ τοῦ Μελχισεδὲκ πρὸς Ἀβραάμ' φανέρωσις.* Ниже подъ горою Авраамъ со спутниками и Мельхиседекъ съ двумя царями; оба обращаются другъ къ другу съ жестомъ греческаго благословенія; царь Мельхиседекъ въ одеждѣ священника, т. е. въ стихарѣ и ризѣ — фелони, застегнутой на груди, а на головѣ царская діадема, надпись: *ὧδε καὶ Ἀβραάμ καὶ σύλον.* Такимъ образомъ мы находимъ здѣсь буквальную иллюстрацію апокриѳическаго сказанія, сложившагося очень рано по поводу изреченія Ап. Павла и мистическаго значенія Мельхиседека въ древнехристіанской церкви. Сказаніе это было записано Аѳанасіемъ Александрійскимъ и потому получило значеніе во всей богословско-поучительной литературѣ [1]); оно передаетъ, что Мельхи-

---

[1]) См. *Fabricius* Cod. apocr. Vet. Test., t. I, p. 311 Sq. Athanasii Alex. edit. Montfaucon. t. 3, p. 239. *Migne* Dictionnaire des apocryphes, II p. 584.

седекъ былъ сынъ царя Салимскаго, грека и идолопоклонника, поглощеннаго со всѣмъ народомъ своимъ по молитвѣ обращеннаго къ истинной вѣрѣ сына; но послѣ этого самъ юноша ушелъ на гору Өаворъ и жилъ тамъ въ лѣсу какъ звѣрь. И былъ Аврааму черезъ 7 лѣтъ гласъ Божій, повелѣвавшій итти на Өаворъ и вызвать тамъ человѣка Божія, — остричь ему волосы и ногти, одѣть его въ пышныя одежды и попросить у него благословенія. И такъ было. Сказаніе добавляло затѣмъ, что при встрѣчѣ, затѣмъ происшедшей, было у Авраама 318 спутниковъ, какъ 318 епископовъ было на Никейскомъ Соборѣ [1]).

Грубымъ натурализмомъ отличаются миніатюры, изображающія дочерей Лота, ихъ роды (родильница сидитъ на лавкѣ, а бабка вынимаетъ у нея ребенка), и пр. Въ подробныхъ же иллюстраціяхъ исторіи Исаака миніатюра окончательно нисходитъ къ роли забавной, развлекающей игры, уничтожающей всякое значеніе высокаго сюжета: наивный рисовальщикъ пишетъ дорожныя сцены, брачные переговоры, любовь, рожденіе дѣтей, бесѣду и пр., все это въ небрежной манерѣ, хотя и сохраняющей еще особенности чистаго стиля XI в. въ свѣтлыхъ краскахъ, сильныхъ оживкахъ и мелочной обработкѣ подробностей; но всѣ позы и жесты утомительно однообразны, и ихъ благочестивый характеръ напоминаетъ дурной вкусъ миніатюръ XIII в. Подобнаго же рода и миніатюры изъ исторіи Іакова и Іосифа, но послѣднія, видимо, копируютъ въ грубой мазнѣ картинокъ древній оригиналъ; Іосифъ умираетъ юнымъ, согласно съ обычаемъ византійской идеализаціи патріарховъ.

Явное улучшеніе стиля и работы представляетъ жизнь Моисея; самъ онъ сначала изображается въ видѣ розоваго мальчика, потомъ цвѣтущимъ юношею. Замѣчательно, что если первыя сцены отличаются изяществомъ рисунка и колорита X—XI вв.,

---

[1]) Въ Русской Палеѣ Синод. Библ. № 210, 1477 г. вставлено на стр. 77 «Аѳанасія отца нашего пастуха слово о Мелхиседицѣ», и виньетка изображаетъ лѣснаго человѣка передъ ангеломъ, который помазуетъ его какъ іерея и уставника безкровной жертвы.

то «язвы» египетскія отличаются грубостью и намалеваны безъ дальнихъ околичностей надъ Фараономъ, прибѣгающимъ къ защитѣ Моисея.

Переходъ черезъ Чермное море, какъ извѣсто, копируетъ древнюю миніатюру со всѣми олицетвореніями въ код. 746 [1]), а въ 747 аллегорическихъ фигуръ уже нѣтъ; классическій танецъ Маріамъ съ тремя дѣвицами сохраненъ въ обоихъ кодексахъ; но въ 747 танцу приданъ болѣе характеръ изступленнаго экстаза. Въ сценахъ на Синаѣ громы изображены въ видѣ харь.

Но самое замѣчательное воспроизведеніе древняго рисунка представляетъ книга Іисуса Навина, съ миніатюрами, столь близкими къ знаменитому свитку, какъ будто бы онѣ были его копіею; небрежное исполненіе сложныхъ рисунковъ соотвѣтствуетъ копировкѣ; въ код. 747-мъ оно лучше, но олицетвореній почти вовсе нѣтъ. Самъ І. Навинъ въ концѣ книги изображается сѣдымъ, что̀ ясно указываетъ на идеальность въ юномъ типѣ Моисея.

Книга Судей, по понятному отсутствію религіознаго интереса ея иллюстрацій и слѣдовательно древняго оригинала, вновь представляетъ жалкую мазню.

Въ заключеніе этого очерка главнѣйшихъ сторонъ двухъ кодексовъ Библіи, должно замѣтить, что оцѣнка ихъ значенія, данная Виноградскимъ, погрѣшаетъ лишь въ двухъ пунктахъ: приписывая древнехристіанскому оригиналу кодекса тѣ сцены, въ которыхъ изобрѣтеніе и особенно типы, несомнѣнно, поздневизантійскаго характера, и усваивая пріемъ Ваагена, объясняющій неровность стиля и исполненія рисунковъ участіемъ нѣсколькихъ миніатюристовъ. Эта неровность съ бо̀льшими основаніями опредѣляется оригиналами, по которымъ составлялась редакція лицевой Библіи въ эпоху отъ VIII—IX стол., а потомъ и самыя копіи этой редакціи съ X по XII вѣкъ.

Отрывокъ той же редакціи иллюстрированной Библіи представляетъ рукопись *Толковой Библіи* Аѳонскаго монастыря Ва-

---

[1]) На л. 444, 445 обор., 448, 449 об., 450 об. на л. 442 изображена даже стэла съ барельефомъ, что̀ въ свиткѣ, въ сценѣ бѣгства соглядатаевъ.

Библ. Аѳон. м—ря Ватопеда № 1

топеда № 1, XI стол. [1]), содержащая въ себѣ in 8° книги: Левитъ по книгу Руѳь включительно; мелкія виньетки съ крошечными фигурами иллюстрируютъ сюжеты въ той же манерѣ, что́ и Ват. Осьмикнижія, а многія композиціи представляютъ замѣчательное съ ними сходство; но при мелочной отдѣлкѣ, изобрѣтеніе страдаетъ утомительнымъ однообразіемъ условныхъ церемоніальныхъ позъ и отсутствіемъ выраженія. Несеніе ковчега представлено въ 12 квадратныхъ поляхъ, согласно числу колѣнъ Израилевыхъ, съ воинами, изображенными въ античныхъ туникахъ по грудь,—миніатюра, скопированная съ древней. Книги Левитъ, числъ и пр. по обычаю полны иллюстрацій еврейской церковной утвари, обрядовъ и пр., при чемъ повторяются рисунки Космы. Въ книгѣ Іис. Навина мы видимъ схематическое сокращеніе все тѣхъ же рисунковъ, съ олицетвореніями напр. въ сценѣ созданія жертвенника Богу божество съ рогомъ изобилія (л. 337, 340 и др.) и пр.; тоже слѣдуетъ замѣтить и о костюмахъ.

Библія Лавр. библ. Plut. V; cod. 38.

Начало же этой лицевой редакціи Библіи сохранено въ двухъ листахъ миніатюръ (всего 8 рис.) греческаго кодекса Библіи (Пятикнижіе Моисея, книга Іис. Навина, Руѳь) in 4°, XI в., въ Лаврентіанской библіотекѣ во Флоренціи Plut. V, cod. 38 [2]); блестящая мелочною отдѣлкою и яркою свѣжестью красокъ техника миніатюръ соотвѣтствуетъ самому выбору сюжетовъ: твореніе земли и неба, животныхъ, человѣковъ и ихъ райская жизнь до грѣхопаденія включительно; микроскопическій жанръ живописи пригодился здѣсь для передачи множества деталей и пестроты райскаго пейзажа. Миѳологическіе кони и чудовища моря, боги четырехъ вѣтровъ въ различныхъ возрастахъ и типахъ, помѣщенные притомъ въ золотыхъ медальонахъ, и съ другой стороны букваль-

---

[1]) Въ альбомѣ Севастьянова, т. 46-й, стр 4 — 66, въ Христіанскомъ Музеѣ Имп. Академіи художествъ.

[2]) Описана въ статьѣ Румора о началахъ итал. живописи, помѣщ. въ Kunstblatt, 1821, гдѣ приложенъ рис. одной изъ миніатюръ. Въ его же Italienische Forschungen I p 304 ркп. эта приводится какъ частное доказательство того положенія, что византійское искусство отличалось отъ западнаго и вліяло на него техническимъ совершенствомъ.

ное изображеніе Ветхаго деньми, ангельскихъ сонмовъ и пр. представляетъ обычное соединеніе античнаго и поздневизантійскаго.

Миніатюра сотворенія человѣка развиваетъ далѣе вышеописанную художественную мысль: Адамъ лежитъ простертый на землѣ, но отъ Десницы на него падаютъ лучи, и онъ приподымается; твореніе Евы совершается также исходящимъ лучемъ.

Но въ общей исторіи искусства эта редакція Лицевой Библіи имѣетъ особенное значеніе потому, что она въ XII — XIII стол. является воспроизведенною въ византійскихъ мозаикахъ Италіи: по крайней мѣрѣ, общій характеръ библейскихъ сюжетовъ ихъ, несомнѣнно, сложился въ области миніатюры. Мы встрѣчаемъ здѣсь тотъ же предпочтительный выборъ Бытія, или Пятикнижія Моисеева и Восьмикнижія: мозаическія изображенія изъ Ветхаго Завѣта на стѣнахъ главнаго нефа въ Палатинской Капеллѣ Палермо 1143 г. и въ соборѣ Монреале 1182 г. оканчиваются одинаково сценою борьбы Іакова съ Богомъ (Бытія гл. 32); въ атріумѣ, обходящемъ съ зап. и сѣв. сторонъ церковь Св. Марка въ Венеціи, серія мозаикъ Ветхаго Завѣта оканчивается изведеніемъ воды въ пустынѣ [1]. Въ ц. Св. Павла за стѣнами въ Сполето [2]) фрески изображаютъ райскую жизнь и изгнаніе изъ рая человѣковъ, сходно съ описанною нами рукописью. Фрески баптистерія въ Падуѣ, росписи конца XIV в., изображаютъ событія Ветхаго Завѣта до борьбы Іакова включительно [3]). Между тѣмъ греческій подлинникъ или Ерминія Діонисія Фурноаграфіота [4]) представляетъ въ своей иллюстраціи Библіи всего менѣе сценъ изъ этой ея части, такъ что въ немъ приходится не болѣе половины сценъ, представленныхъ въ церкви Св. Марка, да

---

[1]) Рисунки и описаніе этихъ мозаикъ см. въ изданіяхъ: *Gravina* Il duomo di Monreale. 2 vol. in fol. 1859. *Buscemi.* Notizie della Basilica di S. Pietro. 1840. 4°. *Meschinello.* La chiesa ducale di S. Marco: III vol. Veu 1753.

[2]) Crowe u. Cavalcaselle, I стр. 71, 72 прим. 53.

[3]) *Förster*, Gesch. d. ital. Kunst. II, стр. 497.

[4]) Изд. *Didron* Manuel d'iconographie etc. 1845. Нѣм. изд. Шефера Handbuch d. Mal. 1855. Русскій переводъ Арх. Порфирія въ трудахъ Кіев. Дух. Академіи за 1868 г.

и то значительная ихъ часть представляетъ или другіе сюжеты, или избираетъ иные моменты въ сюжетахъ одинаковыхъ. Мы уже имѣли случай замѣтить, что древнехристіанское искусство интересуется по преимуществу книгою Бытія и служитъ поэтому образцомъ для миніатюры и византійскихъ мозаикъ. Напротивъ того, главнѣйшій интересъ подлинника тяготѣетъ къ книгѣ Судей, исторіи Давида и Соломона, Пророкамъ—изъ древней же библейской исторіи взяты по преимуществу сцены символико-пророческаго характера: три ангела у Авраама, Завѣтъ, изъ исторіи Іакова только видѣніе лѣствицы. Связь этихъ мозаикъ съ миніатюрами указывается и общими чертами въ ихъ содержаніи, манерѣ представленія, изобрѣтеніи и типахъ: таже утомительная подробность хроническаго разсказа, особенно выказывающаяся въ мозаикахъ Марка, гдѣ одно событіе представляется во всѣ его моменты: сначала напр. Ной пьющій и скачущій въ опьянѣніи, затѣмъ посмѣяніе Хама и поступокъ братьевъ; или: Богъ призываетъ Каина сидящаго въ раздумьи на скалѣ и слова Бога къ нему; много подобныхъ случаевъ въ исторіи Іосифа. Отсюда—отсутствіе драматизма и идеальныхъ сценъ подобныхъ тѣмъ, которыя были созданы древнехристіанскимъ искусствомъ какъ иконографическія композиціи: Переходъ черезъ Чермное море, Изведеніе воды въ пустынѣ, Грѣхопаденіе съ эмблемами труда и пр. Мозаика, также какъ и миніатюра, пытается замѣнить эту бѣдность художественнаго изобрѣтенія буквеннымъ воспроизведеніемъ текста, а также и тѣмъ натурализмомъ въ представленіи, который, не касаясь самой идеи событія, или иконографическихъ типовъ, ищетъ оживить сюжетъ внесеніемъ натуральности въ подробностяхъ и сложной обстановкѣ, хотя, конечно, не позволитъ себѣ низвести эту обстановку до представленія окружающей современной дѣйствительности: подъ архитектурнымъ фономъ этотъ натурализмъ всегда разумѣетъ причудливую игру небывалыхъ формъ, а въ реальности костюмовъ ограничивается мелочами, напр. шапками, сапожками и пр. сохраняя по прежнему традиціонныя, уже безсмысленныя формы. Адамъ и Ева (моз. Марка), лежа на постели, обнимаются: надпись crescite и пр.; далѣе Евѣ подаютъ ребенка

Каина, въ сторонѣ слуга держитъ сосудъ съ водою; надпись hic peperit. Или: Богъ повелѣваетъ Аврааму итти въ Ханаанъ, и вотъ мозаика представляетъ разнообразныя приготовленія къ отъѣзду; самое обрѣзаніе представляется еще реальнѣе, чѣмъ въ миніатюрахъ, гдѣ находимъ лишь рядъ фигуръ съ плаксивыми гримасами: здѣсь производится самая операція, и по сторонамъ обрѣзываемаго стоятъ женскіе члены семьи и утѣшаютъ его, обнимая и удерживая за руки. Адамъ сотворенный подымается отъ земли, когда на него падаетъ свѣтъ отъ Бога (Монреале). Мы находимъ въ этихъ мозаикахъ затѣмъ тѣже апокрифическіе сюжеты (Ламехъ, змѣй четвероногій), тоже пристрастіе къ поученію, туже поздневизантійскую символику риторическаго склада: рѣка Нилъ; четыре райскія рѣки, привѣтствующія Бога; вѣчная гора Сіонъ, Богомъ созданная, съ юнымъ Эммануиломъ и сонмомъ ангеловъ. стоитъ рядомъ со столпомъ Вавилонскимъ, который валится, и отъ котораго въ четыре края свѣта расходятся четыре группы народовъ (моз. Марка). И рисунокъ представляетъ прямое перенесеніе миніатюрной композиціи на мозаику, что̀ при большихъ размѣрахъ даетъ нерѣдко самыя неуклюжія формы: Ной изъ ковчега прямо шагаетъ на Араратъ. Замѣтимъ, наконецъ, что и всѣ современныя мелкія издѣлія: эмали и рельефъ дверей повторяютъ тѣ же самыя сцены: алтарный образъ Салернскаго собора (paliotto) изъ слоновой кости, XI в. представляетъ также сюжеты Бытія, до потопа включительно, въ переводѣ очень близкомъ къ миніатюрамъ [1]). На двери въ соборѣ Монреале въ схематически сокращенной формѣ изображены эти же переводы: твореніе Адама завершается прикосновеніемъ Десницы Бога; Eva servet Adam; она носитъ корзины, раждаетъ Каина и Авеля и кормитъ ихъ, это тотъ же византійскій натурализмъ, хотя Шнаазе [2]), вслѣдъ за мѣстными археологами Южной Италіи и полагаетъ найти въ этой двери какое-то новое движеніе противъ чистыхъ византій-

---

[1]) Рис. и описаніе у Salazaro, Studi sui monumenti dell' Italia meridionale del IV al XII s. Napoli, 1874 5 fasc. стр. 33 слѣд.

[2]) L. c. VII, стр. 560.

скихъ произведеній. Возражая противъ подобныхъ тенденціозныхъ или апріорныхъ преувеличеній, мы, однакоже, не полагаемъ, что всѣ эти мозаики и другіе памятники монументальнаго и мелкаго искусства Италіи суть произведенія собственно византійскаго искусства: это работы мѣстныхъ мастеровъ по греческимъ образцамъ. Но — скажемъ кстати — это обстоятельство только увеличиваетъ значеніе византійскаго вліянія на западное искусство, переводя самый вопросъ о вліяніи на реальную почву.

Помимо этого отдѣла традиціонныхъ редакцій лицевыхъ Псалтырей, Библій и сборниковъ, вторая эпоха византійскаго искусства представила въ миніатюрѣ и новые самостоятельные продукты. Подчиняясь общему поучительному направленію, эта дѣятельность сосредоточила свой спеціальный интересъ на слѣдующихъ отдѣлахъ богословской литературы: 1) сочиненіяхъ главнѣйшихъ Отцовъ Церкви и Святителей, наиболѣе чтимыхъ въ церкви греческой: Григорія Богослова, Іоанна Златоуста; миніатюрная редакція ихъ сложилась въ IX вѣкѣ; 2) собраніяхъ Житій Святыхъ какъ въ Минеяхъ или Святцахъ (первый Менологій относится къ X вѣку), такъ въ Сборникахъ и изложеніи Симеона Метафраста, составленномъ въ началѣ X стол. и впослѣдствіи иллюстрированномъ; 3) поучительныхъ сочиненіяхъ духовныхъ лицъ, какъ напр.: Лѣствицы райской Іоанна Климака, Гомиліи о Св. Дѣвѣ монаха Іакова — относящихся къ XI — XII вв., 4) иллюстраціи Евангелій съ изображеніемъ событій евангельскихъ, а также и всего Новаго Завѣта и 5) собственно лицевыхъ Евангеліяхъ, т. е. Евангеліяхъ, украшенныхъ изображеніями 4 Евангелистовъ; сюда же относятся немногія рукописи Апостольскихъ Посланій и Пророчествъ съ изображеніями авторовъ. Важнѣйшими отдѣлами являются первые три: послѣдніе два, хотя и представляютъ много кодексовъ различныхъ эпохъ, мало самостоятельны въ самомъ сложеніи редакцій и потому въ исторіи періода должны занимать и по мѣсту, и по значенію послѣднее мѣсто.

Блестящая рукопись Григорія Б. Пар. Библ. (№ 510) осталась какъ бы безъ подражанія впослѣдствіи,—по крайней мѣрѣ, позднѣйшая иллюстрація словъ его воспользовалась изъ нея очень

немногимъ для лицевой редакціи, бывшей въ ходу. При этомъ даже рукописи, ближайшія къ описанному кодексу по эпохѣ, XI в. или начала XII в. оказываются ушедшими дальше отъ ея иконографическаго склада, чѣмъ иные кодексы XII и XIII вѣковъ. Всѣ они пользуются взамѣнъ образцами уже посредствующими, какъ напр. рукописями Миней Лицевыхъ, Житій и др.

Кодексъ Григ. Наз. Париж. Нац. Библ. № 543.

Важнѣе другихъ въ иконографическомъ и художественномъ отношеніяхъ является кодексъ той же Париж. Нац. Библіотеки Проповѣдей Гр. Богослова за № 543 въ четв. Роскошная орнаментика разсыпала всюду прелестныя заставки, а въ нихъ орнаментальные кресты, цвѣты и листву, свѣтильники и корзины; на верху всякой заставки (какъ это обыкновенно дѣлается для украшенія аркадъ каноновъ) по сторонамъ причудливаго фонтана, бьющаго изъ фигурнаго креста въ свѣтлый водоемъ и явно изображающаго источникъ воды живой, собраны различныя животныя и птицы, изъ которыхъ по преимуществу, однакоже избираются также отличающіяся пестротою красокъ: перепелки, павлины, тигры и пр. Самыя миніатюры помѣщены на 13 листахъ по двѣ на каждомъ и окружены всегда широкою рамкою, также орнаментированною крестчатымъ рисункомъ съ листвою, птичками, звѣрками и пр.

Къ 1-й рѣчи на Пасху—Воскресеніе: Христосъ въ огненномъ хитонѣ, подобно Ангелу Господню, на крыльяхъ [1]) спустился въ адъ, гдѣ его встрѣчаютъ съ мольбами ветхозавѣтные праведники, томящіеся въ узахъ. Ко 2-й рѣчи на Пасху Ангелъ Господень со свиткомъ распущеннымъ (какъ у Христа въ Вознесеніи въ древне-христіанскомъ искусствѣ, означаетъ откровеніе Новаго Завѣта) несется въ голубой круглой славѣ (ореолѣ), сопровождаемый тьмою Ангеловъ: Вознесеніе. Ангелъ Господень, слетѣвъ въ мракъ адовой бездны, налагаетъ цѣпи на діавола; по сторонамъ возстаютъ изъ гробовъ мертвые, до пояса въ пестрыхъ саванахъ.

---

[1]) Эта прибавка крыльевъ Христу воскресшему есть явленіе совершенно случайное и въ иконографіи уродливое. Символическій элементъ упалъ здѣсь до самаго низкаго рефлекса.

Та-же рефлексивная символика на Пятидесятницу: Григорій Б. съ пресвитерами и діаконами на Пятидесятницу, преклоняясь передъ престоломъ или аналоемъ изъ зеленаго мрамора на одной ножкѣ, совершаетъ служеніе; семь священниковъ суть семь даровъ Св. Духа[1]. На Рождество: по ирмосу: «Христосъ раждается, славите» и пр. (соотвѣтствіе Пс. 95) сочиненная сложная композиція Рождества Христова съ пастухами и ангелами благовѣствующими, волхвами и ангелами славословящими и пр., усвоенная искусствомъ въ X вѣкѣ, о которой упоминаетъ І. Дамаскинъ. Твореніе Адама—символическая параллель, заимствованная изъ код. 510 (начало рѣчи); Адамъ и Ева здѣсь, дѣйствительно, не имѣютъ пупа, какъ не рожденные, и пола, какъ не согрѣшившіе,—не важная и не постоянная подробность поздневизантійскаго искусства, которую слишкомъ обобщилъ Дидронъ[2]. Кромѣ этого имѣемъ нѣсколько церемоніальныхъ сюжетовъ: поставленіе на еп. каѳедру, блаженная кончина Аѳанасія, проповѣди Григорія Б.,[3] и также нѣсколько копій наименѣе интересныхъ историческихъ сценъ изъ код. 510: исторія Кипріана, Маккавеевъ и т. д. Этотъ обзоръ достаточно указываетъ, до какого глубокаго внутренняго паденія дошло искусство, лишившееся свѣжаго творчества и задачъ серьезныхъ и высокихъ; вмѣсто живописи истинно исторической, эти богатыя образами рѣчи, не дали ничего, кромѣ банальной иллюстраціи и развлеченія зрителя церемоніальными пустыми сценами. Недостатки письма выступаютъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ ничтожнѣе содержаніе: гористый ландшафтъ по шаблону съ полосками цвѣтовъ безъ всякихъ измѣненій; группировки не существуетъ; пропорціи уродливы, что́ и необходимо при крошечныхъ фигурахъ;

---

[1]) О символическомъ празднованіи Пятидес. см. ст. Felix Clément, Ann. arch. XI, p. 10 слд.

[2]) Manuel d'iconographie p. 78. Прим.

[3]) Святитель изображается всегда въ такъ наз. *πολυσταύριον* епископская фелонь, см. Симеона Солуньскаго у Goar, Euchol. gr. стр. 113. Du Cange v. Glossar. gr. tab. VIII v.

жесты, позы и движенія или деревянны или непріятно рѣзки [1]. Любопытны лишь заглавныя буквы очень хитрой работы, какъ первый опытъ новой орнаментаціи ихъ сюжетами, заимствованными въ самомъ же кодексѣ: Воскресенія, Святителя съ ангеломъ и пр., при чемъ, въ отличіе отъ сѣверной антропоморфической формы, фигура входитъ въ очертаніе буквы.

Ркп. Григорія № 550 въ Пар. Нац. Б.

Гораздо выше въ иконографическомъ отношеніи и важнѣе въ исторіи миніатюры стоитъ третья греческая рукопись Парижж. Нац. Библ., содержащая избранныя рѣчи Григорія Богослова, въ четв., № 550. Этотъ кодексъ также, если не болѣе еще, богато изукрашенъ, какъ и №543, и характеризуетъ жалкую манеру крохотныхъ фигурокъ также хорошо какъ и эта рукопись; но такъ какъ эта рукопись значительно позднѣе, а именно по приписи принадлежитъ 1262 году, то и не возбудила къ себѣ особаго вниманія. Между тѣмъ она заслуживала этого вниманія ради интересовъ содержанія. Миніатюры въ ней помѣщаются въ заставкахъ, также въ аркадахъ портиковъ или широкихъ разубранныхъ различными хитросплетеніями рамкахъ, которыя имѣютъ много сходства съ арабесками Альгамбры; сюжетъ играетъ роль побочную. Съ другой стороны въ миніатюрахъ, размѣщенныхъ въ поляхъ мелкихъ и всегда покрытыхъ золотымъ фономъ, есть много иконописнаго характера; въ одно и тоже время миніатюра стремится превратиться въ картину и сохранить значеніе и важность иконы. Этотъ характеръ не измѣняется отъ того, что около виньетки, обыкновенно съ боковъ, вверху или внизу, изображаются животныя: львы и леопарды, грифоны крылатые, лисы и бараны попарно, даже охота на медвѣдя и т. п., или борьба мирныхъ животныхъ съ хищниками, въ чемъ иногда, быть можетъ, есть и символическая связь съ сюжетомъ рѣчи (напр. волки и грифоны къ рѣчи на Юліана) [2].

---

[1]) Лабартъ, очевидно, былъ подкупленъ блескомъ этого жанра; онъ находитъ даже много выраженія въ фигурахъ: онѣ говорятъ (?!) по его словамъ; онъ видитъ попытки къ анатомической правильности (!) фигуръ и пр. Histoire d. a. ind. III стр. 56.

[2]) Для противниковъ символическаго объясненія этихъ орнаментовъ замѣтимъ, что звѣриная орнаментика могла имѣть здѣсь одну общую мысль:

Затѣмъ къ этой же декораціи относятся и символическія пальмы, отягченныя плодами, которые клюютъ птицы, и замѣчательныя по своимъ сюжетамъ заглавныя буквы. Эти послѣднія по большей части представляютъ схематическое сокращеніе тѣхъ же иллюстрацій текста: Сошествія Св. Духа; Василій Вел. на одрѣ и Святитель съ кадиломъ (буква ε), Крещеніе и пр. Но есть также иниціалы, которыхъ звѣриныя формы наука привыкла встрѣчать доселѣ въ рукописяхъ средневѣковой сѣверной Европы: леопардъ съ поднятою лапою, нагая фигура на драконѣ съ вѣнкомъ, животныя и птицы сплетшіяся въ причудливыхъ группахъ, смотря по очертанію буквы, борьба двухъ фигуръ и т. п., — однимъ словомъ, вполнѣ развитые элементы той звѣриной, фантастической орнаментаціи, которую наука археологіи обобщала доселѣ, какъ явленіе спеціально западнаго искусства и произвольно окрестило именемъ «стиля романскаго». Между тѣмъ, среди этихъ фигуръ мы находимъ, пожалуй, даже прототипъ (ибо откуда же иначе было заимствованіе) фантастическаго полета Александра Македонскаго на небо, недавно бывшаго предметомъ ученыхъ изслѣдованій [1]) по скульптурамъ средневѣковыхъ соборовъ: а именно мы видимъ двѣ фигуры, которыя, обнявшись, подымаются на орлахъ запряженныхъ въ колесницу; вверху улетаетъ еще фигура,—по всему судя, это образъ символическаго переселенія души въ рай [2]). Сходство съ средневѣковыми скульптурами даютъ Сирены, олицетворенія вѣтровъ и пр., а также и сцены быта: качели, лазаніе по деревьямъ. Подобный символизмъ содержатъ въ себѣ и самыя миніатюры. Изъ нихъ, конечно, почти

---

изображеніе пороковъ и добродѣтелей, и нѣтъ нужды непремѣнно въ каждой детали видѣть символъ. «Физіологи» шли съ Востока, изъ Александріи, черезъ Сирію и Византію на Западъ (см. Pitra Spicil. Solesm., t. III p. LV, LXI sq.). Въ соч. Кайэ Mélanges d'arch. II изд. армянскій Бестіарій въ переводѣ, стр. 106 сл.

1) *Cahier*, Nouveaux mélanges d'archeologie, P. 1874 in 4° p. 165—180. Annales arch., t. XXV. стр. 141 слд, при ст. Дюрана впервые изданъ рисунокъ этого сюжета.

2) По древне-христіанскому вѣрованію, которое послужило Григорію Бог. для сравненія вознесшагося Христа съ птицею въ рѣчи на Ев.; см. Martigny, Dict. v. Oiseaux, Aigle. Также у Мелитона Сард. изд. Pitra, Spic. т. 2, стр. 480.

половина (ихъ всего 18) представляетъ церемоніальные и безсодержательные сюжеты, какъ напр. Святителя проповѣдующаго, Св. Кипріана и Святую Дѣву съ крестами въ манерѣ позднихъ мозаикъ (Св. Марка въ Венеціи), блаженную кончину Святителя въ присутствіи прощающагося съ ними народа (на хорахъ церкви); фигуры представляютъ старческія лица, изрытыя морщинами, съ длинными уже бородами и большимъ носомъ, угрюмо сжатыми губами; узкія формы замѣнили историческое представленіе перваго кодекса. Выходная виньетка изображаетъ Распятіе по позднѣйшему переводу: на Христѣ прозрачный платъ на чреслахъ; тѣло слегка изогнуто и чрезвычайно худо и тонко; помертвѣвшее лицо съ закрытыми глазами и сведенными бровями; по сторонамъ Іоаннъ и Марія. Сложную икону представляетъ Воскресеніе, расположенное въ девяти поляхъ: Христосъ въ аду (въ бѣломъ гиматіи); по сторонамъ Богородица со святыми Женами и Апостолы; выше четыре архангела со свѣщниками и два ангела слетающіе; ниже воскресшіе со свѣчами привѣтствуютъ Спасителя: сводъ показныхъ и обрядныхъ сценъ. Того же характера миніатюра Вознесенія (?), изображающая Христа въ голубой «славѣ», въ золотыхъ одеждахъ, среди ангельскихъ сонмовъ также въ богатыхъ одеждахъ съ золотыми табліонами, возносящихся на небо; внизу Іоаннъ Богословъ и Григорій. Въ сценѣ Сошествія во вратахъ или среди полукруга возлежащихъ Апостоловъ, двѣ извѣстныя фигуры, изображающія «Космосъ»—весь міръ, въ видѣ царя съ золото-жемчужнымъ лорономъ и стэммою и смерда въ бѣлой рубахѣ, бесѣдующихъ другъ съ другомъ; обыкновенно же царь одинъ, сидя, держитъ на колѣнахъ длинное полотенце, на которомъ двѣнадцать золотыхъ свитковъ означаютъ Апостоловъ, и тогда какъ первая форма, близкая къ самому описанію событія въ Дѣян. гл. II, носитъ еще характеръ историческій, вторая имѣетъ смыслъ общій и иносказательный и принадлежитъ времени позднѣйшему [1]). Живописецъ превратилъ уже триклиній Апосто-

---

[1]) Въ русскихъ подлинникахъ см. проф. Буслаева Общія понятія о рус. иконописи въ Сбор. Общ. древне-рус. иск. за 1866 г. стр. 102.

ловъ [1]) въ нелѣпое купольное зданіе, а помѣщеніе фигуръ царя и смерда внутри этого триклинія въ какіе то темные ворота; повидимому, эта ошибка явилась уже въ X—XI вв. Рождество является въ сложномъ переводѣ съ пастырями (старый и молодой) и пр. Но, конечно, изъ всѣхъ этихъ миніатюръ наиболѣе замѣчательною является одна, которой поэтическое содержаніе сантиментальнаго характера само по себѣ уже способно удостовѣрить насъ въ живомъ значеніи византійской миніатюры. Къ рѣчи «на Новое Воскресеніе» въ прелестномъ фронтисписѣ, наполненномъ арабесками и внутри осьмиугольнаго поля, образованнаго оригинальнымъ плетеніемъ вѣтвей, виньетка изображаетъ молодаго пастуха (буква рядомъ изображаетъ пастуха доящаго ланей) съ кошелкою на плечѣ, среди оленей, славословящаго Бога (въ небѣ Христосъ по грудь); миніатюристъ хотѣлъ такимъ образомъ схватить и сильнѣе выразить мысль оратора о всеобщности празднованія Воскресенія и слѣдовалъ тексту [2]), который изображаетъ это общее веселье въ античномъ образѣ пастуха и земледѣльца, настраивающихъ свирѣли и наигрывающихъ пѣсни. Народно-книжное воззрѣніе затѣмъ видѣло въ этомъ пастухѣ непремѣнно мученика Маманта (слово о немъ Василія Вел.), о которомъ упоминаетъ и Богословъ въ обличеніи Юліана.

Кодексъ Лавр. библ. Plut. VII, сод. 32.

Гораздо бѣднѣе по самому характеру, стилю и содержанію лицевая рукопись Григорія Назіанзена, находящаяся въ Лаврентіанской библіотекѣ (16 словъ, въ четв.) Plut. VII, cod. 32, и принадлежащая XI вѣку. Рядъ виньетокъ въ заставкахъ къ каждой рѣчи представляетъ краткую схему ея содержанія, взятаго исключительно съ внѣшней стороны: напр. къ рѣчи о Кипріанѣ изображенъ мученикъ, повѣствующій Григорію о своемъ подвигѣ; Святитель пишетъ, подобно Евангелисту; Григорій Б. и

---

[1]) Полукруглый триклиній съ яснымъ еще устройствомъ ложъ въ Тайной Вечерѣ, моз. Св. Аполлинарія Новаго въ Рав., Rohault d. Fl. 1. c. II, pl. 7., 2, Примѣры болѣе древніе изъ катакомбъ, Bosio, Roma sotter. p. 391, 447.

[2]) *Εἰς τὴν καινὴν κυριακὴν*, гл. X: *Νῦν οὐρανός διαυγέστερος, νῦν ἥλιος ὑψηλότερος ...*"*Άρτι δὲ ποιμὴν καὶ βούκολος ἁρμόζονται σύριγγας καὶ νόμιον ἐμπνέουσι μέλος* и т. д., а также гл. XI: *πάντα Θεὸν ὑμνεῖ* и пр.

Григорій Нисскій, къ нему пришедшій, другъ передъ другомъ до земли преклоняются, умиленно сложивъ руки, и пр. Интереснѣе изображеніе Крещенія, въ которомъ совмѣщено Крещеніе І. Христа и народа по богословскому мотиву; при этомъ, въ рѣкѣ видна фигура моря убѣгающая и подплывающая фигура Іордана, по Псал. 113, 3 [1]). Въ кончинѣ Аѳанасія два ангела несутъ его душу въ бѣломъ на покрывалахъ.

Рукопись Синод. Библ. № 61. Еще сокращеннѣе становятся виньетки въ рукописи Синодальной Библіотеки, XI или даже XII вѣка, въ л., № 61 (LXII) [2]) съ миніатюрами въ видѣ виньетокъ передъ словами, отличнаго письма, по крайне пострадавшими. Сцены мученичества обильны и совершенно скопированы съ образцовъ, во главѣ которыхъ стоитъ Ватиканскій Менологій. Въ Воскресеніи представленъ въ ореолѣ ангелъ благовѣствующій, а вверху самъ Христосъ воскресшій во славѣ, какъ Богъ вѣчный, — наглядное представленіе вѣчной божественности І. Христа, согласно съ общими богословскими стремленіями искусства.

Кодексъ Ват. библ. Григ. Наз. № 463. Наконецъ, конечное сокращеніе въ узкую схему этихъ иллюстрацій представляетъ рукопись Ват. библ. въ л., XI в., за № 463 [3]). Помимо значительнаго паденія въ стилѣ, темнокоричневыхъ одеждъ, безжизненной манеры въ драпировкѣ, всѣ композиціи втиснуты въ очертаніе буквъ, чѣмъ прекращается дѣятельность живописи и начинается работа каллиграфіи.

Итакъ даже въ миніатюрахъ торжественныхъ рѣчей Григорія Б., согласно ихъ общему лирико-сантиментальному характеру, мы встрѣчали много сценъ мученичества и вообще изображенія Святыхъ, ихъ жизни и блаженной кончины. Это направленіе, дѣлаясь болѣе и болѣе замѣтнымъ, соотвѣтствуетъ въ богословской

---

[1]) См. Проф. Буслаева Общія понятія о рус. иконописи, l. c. стр. 97.

[2]) См. Указатель Библ. Арх. Саввы.

[3]) Даженкуръ, почему то приписавшій этой рукописи большое, ей вовсе несвойственное значеніе, издалъ единственную миніатюру и всѣ буквы въ снимкахъ: Peint. pl. 49, 2, 3, но неудовлетворительно сдѣлавъ кальки: въ Крещеніи (B) недостаетъ Іордана слѣва.

литературѣ появленію разныхъ родовъ сочиненій: отдѣльныхъ жизнеописаній святыхъ, Сборниковъ Житій и Миней или Менологіевъ, т. е. житій въ порядкѣ дней въ году или полнаго мѣсяцеслова. Между послѣдними [1]) сочиненіями знаменитый Ватиканскій Менологій есть древнѣйшій кодексъ этого рода и былъ написанъ и украшенъ для Имп. Василія II Порфиророднаго (976—1025). Какъ древнія Минеи содержали главнымъ образомъ житія мѣстныхъ мучениковъ, такъ и въ этомъ Менологіи они стоятъ выше Святителей, даже Пророковъ и Апостоловъ и на первомъ мѣстѣ въ порядкѣ. При жизни Константина VII Порфиророднаго (913—959) было составлено Симеономъ Метафрастомъ колоссальное собраніе переведенныхъ подъ его руководствомъ со всѣхъ возможныхъ языковъ Востока и Запада и имъ изложенныхъ жизнеописаній Святыхъ [2]). Жизнеописатель самого Симеона съ неподдѣльнымъ восторгомъ излагаетъ жизнь патриція: составитель житій пережилъ душою всѣ духовныя сладости жизни мучениковъ и отшельниковъ и самъ сподобился святости. Въ теченіи XI—XII вв. мы встрѣчаемъ наибольшее количество рукописей, исполненныхъ въ Греціи, Италіи и Малой Азіи [3]) и содержащихъ въ себѣ или отдѣльныя житія Святыхъ, или различные сборники—синаксари (мартирологіи, легенды), или минеи, гдѣ житія располагались по числамъ мѣсяцевъ, или менологіи, гдѣ они же представлялись въ сокращеніи, или сводъ въ родѣ нашихъ святецъ или календаря; позднѣе является дѣленіе и по

---

[1]) Арх. Сергій въ новомъ соч. Полный мѣсяцесловъ Востока. т. 1-й стр. 5 относитъ Менологій Ват. къ прологамъ или Синаксарямъ, т. е. сборникамъ житій, расположеннымъ по днямъ года. Впрочемъ, тотъ же авторъ указываетъ, что эти названія часто замѣняли другъ друга.

[2]) См. Rambaud, L'empire grec au X-e s. Const. Porp. P. 1870. ch. V, p. 92—104.

[3]) Перечень рукописей этихъ въ изд. Fabricius Bibl. graeca, t. X, p. 141 слѣд. прим. Въ томъ же соч. Арх. Сергія т. I стр. 21 слѣд. указано, что греческіе мѣсяцесловы слагаются особенно въ періодъ IX—XIII в., притомъ особенною дѣятельностью отличается въ этомъ направленіи X вѣкъ — начало «студійскаго періода», по автору.

содержанію: являются лимонари, βιβλία μοναχικά, ἐξοδιαστικά, γεροντικά, πατερικά и пр.

Менологій Ват. Библ. № 1613.

Въ IX же вѣкѣ является и редакція иллюстрированная, и ея первымъ представителемъ знаменитый кодексъ Ватиканскаго Менологія, драгоцѣннѣйшая изъ всѣхъ византійскихъ рукописей съ миніатюрами, если не единственный въ своемъ родѣ образецъ [1]). Историческое значеніе этого кодекса лежитъ въ томъ, что онъ съ одной стороны совмѣстилъ въ себѣ всѣ силы современнаго художества и завершилъ блестящимъ образомъ техническое совершенствованіе византійской живописи, съ другой въ томъ, что его художественнымъ результатомъ была схема, закрѣпостившая послѣдующее искусство. Такимъ образомъ съ точки зрѣнія того взгляда, который признаетъ византійское искусство лишь въ эпоху IX—XIII в., эта рукопись является главнѣйшимъ его представителемъ, и всѣ западные изслѣдователи иконографіи (Дидронъ, Гэнбо, Кавальказелле, Пиперъ, Шнаазе и др.) любили обращаться къ ея свидѣтельству, какъ источнику чистаго и лучшаго византинизма.

Несомнѣнно, что Менологій Ват. библ. представляетъ замѣчательное явленіе въ исторіи византійской миніатюры уже потому, что его иллюстраціи имѣютъ историческую почву: онѣ исполнены во первыхъ въ извѣстное намъ время — царствованіе Василія II Порфиророднаго [2]); вовторыхъ, мы знаемъ поименно художниковъ, ее исполнявшихъ. Для этой значительной работы (мы владѣемъ половиною рукописи за полгода съ мѣсяца Септября по Февраль включительно, и на 430 листахъ имѣемъ столько же миніатюръ,

[1]) Изъ К—поля привезенъ Людовику Сфорцѣ, пріобрѣтенъ Павломъ V. Въ двухъ томахъ in fol., № 1613. Изд. въ рис. кард. Альбани, Menologgium г. 3 vol. 1727. Ст. Акад. Срезневскаго въ Христ. Древн. 1862, кн. 2, стр. 9 слд.

[2]) Рукопись имѣетъ посвященіе Василію вообще, и Кард. Бароній относилъ ее къ Вас. Македонянину, но такъ какъ Императоръ названъ въ посвященіи ἥλιος τῆς πορφύρας В. τὸ θρέμμα τῆς ἁλουργίδος, то Аллацій указалъ на Василія II, а Угелло въ изданіи Italia sacra, т. VI стр. 1049, найдя подъ 16 Декабремъ Св. Θеофану жену Имп. Льва VI, умершую въ 894 г. и другихъ Святыхъ, жившихъ послѣ Василія I, подтвердилъ это мнѣніе Аллація, нынѣ всѣми признаваемое. См. указ. ст. акад. Срезневскаго, стр. 10.

украшающихъ одну половину листа, а на другой написанъ текстъ), собрались, видимо, лучшія силы царской школы, притомъ школы свѣтской, не монастырской, слѣдовательно, художниковъ спеціалистовъ, не только каллиграфовъ любителей; работа была роздана по листамъ, но по многимъ признакамъ дѣлалась въ одномъ мѣстѣ и сообща. По крайней мѣрѣ, если мы находимъ часто листы, иллюстрированные съ обѣихъ сторонъ однимъ живописцемъ, то столь же часто встрѣчаемъ и противное; вмѣстѣ съ тѣмъ необходимо полагать, что работы подвигалась сразу и сообща. А именно: художники, подписывавшіе всегда свои имена съ боку миніатюры: Пантолеонъ, Михаилъ Влахернитъ, Симеонъ Влахернитъ (изъ участка Влахернскаго), Михаилъ меньшой (или второй, вѣроятно, изъ того же мѣстечка), Минай, Несторъ и Георгій, — то чередуются, то расписываютъ одинъ листъ, то иногда Симеонъ пишетъ сряду нѣсколько, — особенно къ концу рукописи и т. д. въ перебивку, что́ прямо указываетъ на общую работу. Въ работѣ, несмотря на замѣчательную ея ровность, обусловленную ремесленными формами, все же легко отличить большую или меньшую тщательность,, умѣніе и вообще степень внѣшняго совершенства. По типамъ, изобрѣтенію выше другихъ Пантолеонъ и Симеонъ; по мелочности отдѣлки, блеску колорита, узорамъ и пр. отличается Михаилъ Старшій; а Михаилъ Меньшой работаетъ скоро и смѣло, но небрежно и съ мутными красками; работы Нестора ребячески слабы и неумѣлы [1]). Но всѣ мастера пишутъ въ одной манерѣ; стремленіе къ внѣшней красотѣ, или, скорѣе красивости и мелочной щеголеватости, блестящія свѣтлыя краски, пестрота и ловкое сочетаніе цвѣтовъ, роскошные узоры одеждъ, реализмъ ужасныхъ по жестокости сценъ лиризмъ въ прославленіи Святыхъ, какъ характеризуютъ всю рукопись, такъ и запечатлѣваютъ всякую фигуру, всякую деталь любой миніатюры. Блестящая своими куполами, пестро мраморными портиками, гигантскими водопроводами, каріатидами, виллами съ

---

[1]) Лабартъ l. c. p. 62 находитъ лучшими работы Пантолеона и Нестора.

плоскими крышами и парапетами, двухъ-этажными зданіями съ открытою колоннадою наверху, архитектура представляетъ намъ великолѣпія Цареграда. Мелочная пышность обстановки и костюмовъ занимаетъ исключительно художниковъ: во всѣхъ сценахъ мученичества — а ихъ три четверти — мы видимъ неизмѣнно казенную фигуру палача — прислужника, наряженнаго въ короткій до колѣнъ кафтанъ (иногда безрукавный), высоко подпоясанный, штаны и сапожки; на плечахъ развивается застегнутая фибулою короткая хламида или плащъ; несмотря на однообразіе этого костюма, который долженъ быть пышнымъ, какъ и слѣдуетъ для палача, нельзя найти и двухъ фигуръ одинаково одѣтыхъ: такъ тщательно старались разнообразить костюмъ цвѣтами матерій, рисунками узоровъ и сочетаніемъ цвѣтовъ. Эта дѣтская тенденція искусства, которое боится наскучить, проведена и въ архитектурной обстановкѣ.

Такимъ образомъ, важнѣйшая сторона художественной дѣятельности, въ которой выражается личность художника, изобрѣтеніе и, какъ его результатъ, композиція сюжета наименѣе оригинальны. Мелкій натурализмъ сложныхъ рисунковъ въ сюжетахъ евангельскихъ, кровавыя сцены мученій и казенная форма казней, въ видѣ усѣкновенія головы, скучныя аллегорическія сцены смѣняются церемоніальными изображеніями процессій, молебствій, церковныхъ празднествъ. Мы видимъ цѣлые ряды святыхъ Мужей, Женъ, Святителей въ особенности (самый выборъ предпочтительно падалъ на высшій клиръ), стоящими въ церемоніальной неизмѣнной позѣ, среди портика, котораго боковыя арки задернуты занавѣсами, и который изображаетъ собою храмъ, — мотивъ особенно извѣстный намъ изъ мозаикъ Солуни и Равенны. Такимъ образомъ, по монументальной обстановкѣ фигуръ, развивающей древне-христіанскій мотивъ, нѣкогда символизовавшій торжество Церкви и ея служителей, эти изображенія повторяютъ рисунки мозаикъ. Рѣзкимъ диссонансомъ, поэтому, кажется сравнительно съ этими неподвижными величавыми фигурами чистой иконописи общее стремленіе къ картинности, живописному распредѣленію сюжета; пейзажъ обработывается какъ нѣчто самостоятельное, и

рельефный характеръ композиціи утрачивается окончательно. Такъ напр. сцены мученій изображаются всегда среди горъ; нѣсколько обезглавленныхъ труповъ лежитъ въ сторонѣ, сзади стоятъ мученики, моляся, а въ центрѣ совершается убіеніе главнаго мученика. Миніатюристъ, заботясь о полнотѣ внѣшняго изложенія, прибѣгаетъ къ различнымъ натуралистическимъ прикрасамъ, чтобы скрыть ничтожество сюжета и придать ему хотя посторонній интересъ. Возьмемъ первый листъ съ изображеніемъ Симеона Столпника: на порфировой колонкѣ съ рѣшеткою виднѣется выдающійся бюстъ аскета въ монашеской кубукліи; къ нему изъ городовъ приходятъ люди на поклонъ и съ съѣстными припасами; монахъ задумчиво смотритъ на него, міранинъ умиляется, правитель въ чалмѣ — дѣло происходитъ въ Сиріи — даже припалъ къ колоннѣ. Рукопись преисполнена подобнымъ лирико-сантиментальнымъ тономъ, и самая легкость, общедоступность этой манеры устраняетъ всѣ попытки къ драматической концепціи; очень рѣдко встрѣчаемъ оживленіе въ церемоніальной сценѣ какою-либо драматическою чертою, но и то принадлежитъ тексту: мнимый монахъ Смарагдъ на смертномъ одрѣ открывается отцу своему. Установленіе канона, какъ существенная задача современнаго художества, составляетъ, такимъ образомъ, главный интересъ композицій и самыхъ типовъ. Вообще говоря, типы крайне бѣдны, узки, не богаты элементами и чертами характера: общія различія возрастовъ; типъ лица слѣдуетъ опредѣленному шаблону, носъ крючковатый и длинный помѣщенъ подъ сплошной линіею брови и нависъ надъ узкою линіею губъ съ опущенными углами рта; болѣзненно-тонкій и психическій овалъ обрамляется у молодыхъ фигуръ бѣлокурыми (византійская мода любила рыжіе, каштановые и свѣтлорусые волосы) или темнорусыми волосами, у старыхъ черновато-сизыми или стальнаго отблеска волосами, съ пробивающеюся сѣдиною; борода, безъ исключенія короткая, но широкая, прядями; лицо вообще скуласто, лобъ какъ въ народномъ типѣ низкій, но у Отцовъ церкви, Святителей и учителей высокій, «взлызистый» т. е. обнаженный спереди отъ волосъ Лицо чаще всего имѣетъ мрачно-покойное, даже невозмутимое въ аскетической замкнутости выраженіе; взоръ на-

правленъ въ сторону, по традиціональной позѣ Пророковъ (и въ русскихъ подлинникахъ); выраженіе умиленія, благочестиваго вниманія сухо и черство или или же полно аффектаціи и слащаво; дикая свирѣпость палачей за то очень характерна. Отъ античнаго искусства уцѣлѣла мѣстами ораторская поза: гиматій окутываетъ справа фигуру и сдерживается на боку лѣвою рукой, тогда какъ кисть правой руки, высунутая изъ его складокъ, дѣлаетъ жестъ греческаго благословенія. Въ драпировкѣ святыхъ женъ замѣчается жестъ, противуположный античной пластикѣ: въ ней, начиная съ Геры и кончая римскою матроною, правая рука фигуры неизмѣнно отводитъ въ сторону покрывало отъ лица, — это жестъ новобрачной, показывающейся своему мужу; византійская женская фигура закрываетъ лицо — жестъ женщины, обрекшей себя на монашество. Но затѣмъ, сравнивъ типы Святыхъ съ нашимъ подлинникомъ, мы встрѣчаемъ въ Менологіи какъ бо́льшее разнообразіе этихъ типовъ, ихъ костюмовъ (хотя національныхъ костюмовъ избѣгаютъ), которые ближе къ положенію лица, возрасту и пр., такъ, главное, бо́льшую ясность традиціи, еще удерживающей юность для многихъ Пророковъ и Апостоловъ: Іоны (22 Сент.), Аввакума, Малахіи (Янв. 3), Михея (Января 5), Ананіи, Осіи и пр. (Осія, Іоиль и др. являются въ нашемъ подлинникѣ сѣдыми) [1]) и Святыхъ: Никиты, Вавилы, [2]) и пр. Равнымъ образомъ юный Ареѳа, Артемій, Дмитрій Солуньскій, Гервасій и Протасій и другіе святые воины являются не въ воинскихъ доспѣхахъ, въ уваженіе къ ихъ великой святости. Наконецъ евангельскіе сюжеты, несмотря на сложную натуралистическую манеру, все же проще и удачнѣе обра́ботаны, чѣмъ въ послѣдующемъ искусствѣ и имѣютъ историческій интересъ; такъ Зачатіе (Силлипсисъ) Богородицы въ видѣ обниманія, какъ проявленія плотскаго зачатія, безъ апокрифическихъ подробностей; Соборъ Божіей Матери, Введеніе, Обрѣзаніе не обставлено еще

---

[1]) А также въ руководствѣ Діонисія, что́ должно объясняться его позднею редакціею: Manuel d'iconographie p. 138, 312.

[2]) Ib. p. 319, 334.

церемоніальною помпою; Поклоненіе волхвовъ отдѣльно отъ Рождества: ангелъ ведетъ ихъ къ пещерѣ, гдѣ сидитъ В. М. съ Младенцемъ, въ Крещеніи позади Крестителя двѣ мужскія фигуры переговариваются — это будущіе Апостолы; Соборъ Крестителя въ видѣ его проповѣди: у корня древа лежитъ топоръ; Обрѣтеніе главы, напротивъ того, съ блистательною помпою историческаго происшествія; Срѣтеніе прославлено наивно дѣтскимъ испугомъ Младенца, потянувшагося къ матери [1]); подъ 16 января избавленіе Петра изъ темницы замѣнено изображеніемъ перенесенія веригъ Апостола въ св. Софію Цареградскую.

Слѣды древнехристіанскихъ композицій и формъ искусства разбросаны тамъ и сямъ: Архангелъ передъ павшимъ Іис. Навиномъ съ обнаженнымъ мечемъ въ правой и ножнами въ лѣвой, и самъ Навинъ — копія съ образца, что въ Ват. Свиткѣ. Въ сценѣ бѣгства въ Египетъ (дек. 26) у вратъ Египта — города стоитъ для встрѣчи женская фигура города въ коронѣ и туникѣ безрукавной, она держитъ покрывало, готовясь принять Младенца; замѣтимъ, что таже самая фигура съ надписью «Египетъ» съ обнаженною грудью, дѣлая привѣтствіе правою рукою, встрѣчаетъ бѣглецовъ на мозаикѣ Палатинской капеллы [2]). Далѣе встрѣчаемъ много деталей античныхъ и древнехристіанскихъ: саркофаги съ барельефами, идоловъ нагихъ и перепоясанныхъ по чресламъ, со скипетромъ, изображающихъ юное божество, туники съ буллами и клавами до груди, лабарумъ въ рукѣ Архангела, копію древней иконы Эммануила въ рукахъ Имп. Ѳеодоры (февр. 11), возстановившей иконопочитаніе, наконецъ самую позу адоранта для святыхъ женъ и пр.

Продолженіе этого Менологія заключаетъ въ себѣ рукопись Синодальной Библіотеки въ Москвѣ, содержащая четыре Минеи за Февраль и Мартъ: рукопись эта въ л. подъ № 183 (184 у Маттеи), XI вѣка и привезена съ Аѳона; имѣетъ 57 миніа- Минеи Синод. Библ. № 183.

[1]) Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. A. Mal. I p, 230 указываютъ тотъ же мотивъ въ фрескахъ Джіотто въ Падуѣ.

[2]) Рисунокъ см. въ изданіи Buscemi, Notizie della Basilica di S. Pietro. Palermo, 1840 in 4. tav. XVI.

тюръ [1]), которыя настолько близки къ Менологію Ват. по композиціи (въ общихъ минеяхъ на Февраль), стилю, техникѣ рисованія и красокъ, всѣмъ деталямъ костюмовъ, хотя нѣсколько менѣе пышныхъ (плащи — *мятли* у прислужниковъ), но также заботливо разнообразныхъ, — что нельзя не признать этой рукописи прямою копіею съ этой же части Ват. рукописи, отъ которой мы владѣемъ лишь текстомъ. Копія, конечно, не имѣетъ того богатства и блеска въ краскахъ и золотомъ фонѣ; въ рисовкѣ есть уже упадокъ, пейзажъ не такъ тщательно мелокъ, фигуры меньше, гуашь суха и дурно наложена, и сильно лупится на шероховатомъ пергаменѣ; иногда контуры очерчиваются черною краскою. Въ композиціи становятся обычными уродливо дикія движенія, которыя утрированы чтобы быть выразительными.

Минол. Париж. Библ. по 1561.

Значительный отрывокъ той же редакціи составляетъ рукопись Париж. Нац. Библ. за № 1561, содержащая греческій Менологій за Январь, XII вѣка, въ л.; 23 миніатюры въ текстѣ въ размѣрахъ и стилѣ Ват. рукописи исполнены, однако же, торопливо и съ большою небрежностью, хотя работа явно копируетъ хорошій оригиналъ XI вѣка: контуры толсты и не закрыты моделлировкою; рисунокъ иногда приближается къ простой иллюминаціи, безъ тѣней и бликовъ; многія детали явно утратили свой первоначальный колоритъ; пропорціи уродливы и мрачный элементъ въ типахъ усилился; часто встрѣчаются оливковые хитоны и верхнія одежды — празелень. Эту чувствительную разницу въ типахъ стоитъ прослѣдить вкратцѣ, чтобы убѣдиться, что уже въ IX вѣкѣ искусство было готово сдѣлать тотъ гибельный шагъ, который повелъ его къ полному омертвѣнію. Сравнимъ нѣсколько сюжетовъ кодекса съ Ват. Менологіемъ. Соборъ 70 Апостоловъ представленъ въ видѣ сплошной кучи фигуръ, всѣ благословляютъ, отдѣланы лишь три: въ Ват. кодексѣ этого праздника еще не находится. Малахія сѣдъ, благословляетъ именословно: въ Ват. Менологіи юнъ и безбородъ, держитъ развернутый свитокъ, живая фигура. І. Предтеча среди горнаго ландшафта какъ от-

[1]) Кратко перечислены въ указателѣ арх. Саввы, стр. 106.

шельникъ—манера изображенія, утвердившаяся въ XII и XIII вѣкѣ, въ силу аскетическихъ тенденцій (извѣстныя иконы, на которыхъ Креститель созерцаетъ свою собственную голову на блюдѣ въ пустынѣ): въ Ват. рук. сцена проповѣди. Св. Доминика держитъ крестъ передъ собою: въ Ват. рукоп. изображена молящеюся, освѣщена лучемъ отъ Десницы, живое представленіе благочестивой жизни. Өеодосій съ длинною аөонскою бородою, а Макарій весь обросъ сѣдыми волосами; мрачныя физіономіи Ефраима и др.; Стратоникъ въ византійскомъ костюмѣ и Ермилъ въ бѣломъ діаконскомъ облаченіи. Въ Менологіи же не только Өеодосій, но даже и Макарій въ строгой монашеской одеждѣ, но безъ кубуклія, и съ небольшою бородою. Ап. Петръ представленъ въ темницѣ, со скованными ногами, но въ то-же время на тронѣ и благословляя двуперстно: Аөанасій и Кириллъ, папа Сильвестръ, Максимъ, Климентъ и др. также благословляютъ двуперстно. Такимъ образомъ, уже этотъ кодексъ сократилъ свои иллюстраціи въ схему подлинника, т. е. руководства къ правильному представленію типовъ и тѣмъ уничтожилъ ихъ самостоятельное значеніе. Въ тоже время, ища бо́льшей выразительности и догматической чистоты, все болѣе и болѣе отвлекали типъ отъ чертъ дѣйствительной жизни; стиль, манера представленія, посильно совершенствуемыя каждымъ, здѣсь сдѣлались законоположнымъ образцомъ, и въ извѣстныхъ его условныхъ формахъ видѣли спеціальный смыслъ; чѣмъ страннѣе выдавался какой либо признакъ, тѣмъ старательнѣе совмѣщали его съ группою признаковъ натуральныхъ, чтобы этимъ соединеніемъ вызвать вниманіе и дѣятельность религіознаго воодушевленія. Въ то время, какъ самъ Святой облачался въ мрачные цвѣта, представлялъ типъ мрачно суроваго аскета, его обстановка вызывала мысли о потерянномъ и обѣтованномъ свѣтломъ раѣ: блестящія краски ландшафта, фантастическая архитектура, изящно-классическая утварь, [illegible].

Сборникъ житій, въ порядкѣ Миней, за половину Ноября съ 17-го числа, содержитъ въ себѣ греческая рукопись XI вѣка Парижск. Библіот. за № 580, гдѣ одна таблица миніатюръ въ три ряда изображаетъ Святыхъ на темно-голубомъ фонѣ, въ техникѣ, Сборн. Пар. Библ. № 580

еще блестящей красками и въ характерѣ X вѣка, но уже огрубѣлой. Церемоніально поставленные Святители окружены діаконами; Св. Александра изображена въ церковномъ облаченіи сходящею со ступеней богатаго дома, а передъ нею Христосъ-Младенецъ въ небѣ и пр.

Минеи Син. Библ. Моск. за № 175.

Сходны съ этимъ кодексомъ, но идутъ еще далѣе въ схематизмѣ и миніатюры Миней за Октябрь въ Синод. Библ. въ л. за №175 (177 у Маттеи), съ виньетками къ заглавію и концу каждаго житія: мы видимъ здѣсь ряды небольшихъ изображеній Святыхъ и Женъ съ крестами въ рукахъ и молитвенно раскрытою лѣвою рукою. На л. 28 обезглавленный Святитель Діонисій Ареопагитъ самъ держитъ на покрывалѣ свою голову въ сіяніи, около же палачъ и двое Святителей на него указываютъ. Обыкновенно въ началѣ житія изображается самъ мученикъ, а въ концѣ его мученическій подвигъ.

Кодд. Париж. Библ. 1528 и Син. Библ. 9.

Ближе къ Ват. Менологію нѣкоторые рукописные сборники Житій, удержавшіе въ своихъ иллюстраціяхъ эпическую манеру. Изъ нихъ прежде другихъ обращаютъ на себя вниманіе двѣ рукописи одного и того же содержанія: Париж. Нац. Библ. № 1528 въ л. XII в. (или вѣрнѣе XI в.) и Избранныя Житія № 9 въ Синод. Библ. въ Москвѣ, 1063 г. съ 12 миніатюрами въ формѣ заставокъ, между тѣмъ какъ въ Париж. рукописи тѣ же рисунки сдѣланы въ видѣ виньетокъ. О послѣдней Ваагенъ совершенно справедливо замѣчаетъ, что миніатюры ея находятся еще на хорошей степени художества [1]); дѣйствительно, мы находимъ здѣсь всѣ достоинства миніатюръ IX вѣка: нѣжно-блестящія, розовую и голубую краски; античные типы юныхъ физіономій съ полнымъ оваломъ, легкою моделлировкою, экспрессіею и пр.; но рядомъ же и въ полной силѣ находятся черты манеры спеціально византійской; всѣ архитектурныя формы, пейзажъ и детали общія съ Ват. Менологіемъ. Въ манерѣ этой рукописи также самыя сцены мученичества, особенно типично усѣкновеніе главы: святой изображается

---

[1]) Kunstw. zu Paris II p. 228.

благоговѣйно преклонившимъ голову; онъ шагнулъ впередъ, выражая этимъ живѣйшее желаніе пріять мученическую смерть, и самъ держитъ платъ для того, чтобы принять въ него падающую голову. Подробно иллюстрировано житіе Арсенія Великаго (житіе составлено Өеодоромъ Студитомъ и С. Метафрастомъ), его поѣздка въ Цареградъ, обученіе царскихъ дѣтей; также подробна исторія нерукотвореннаго образа. Пророки по энергіи выраженія, юности и архитектурной обстановкѣ соперничаютъ съ Ватиканскимъ оригиналомъ. Въ Синодальномъ же кодексѣ имѣемъ интересныя формы птицеобразныхъ (орнитоидальныхъ) буквъ; одна буква изображаетъ Юліана, поглощаемаго дракономъ, надпись: ὁ παραβάτης. Сюда же относится и единственная лицевая рукопись Мартирологія Симеона Метафраста въ Библіотекѣ Британскаго Музея за № 11,870 въ большой листъ, содержащая въ себѣ отрывокъ его собранія за Сентябрь мѣсяцъ. Великолѣпныя иллюстраціи этой рукописи представляютъ въ маленькихъ виньеткахъ внутри заставокъ сюжеты Ват. Менологія. Однако же типы далеко ушли отъ этого образца: темныя одежды на высокомъ и худомъ тѣлѣ съ прямыми архитектурными складками, большія сѣдыя бороды и узкія сжатыя губы указываютъ на работу XII вѣка. Вмѣстѣ съ тѣмъ здѣсь какъ будто совмѣщаются двѣ манеры: древнѣйшая въ сложныхъ сценахъ, блестящихъ красками пейзажа, и новая иконописно-строгая. Въ лицахъ мучениковъ грубое натуралистическое направленіе допустило даже выраженіе скорби и страданія. Переходимъ къ частностямъ первой манеры: мученическій подвигъ Анөима Никомидійскаго изображенъ въ пяти медальонахъ; Діоклеціанъ въ желтомъ нимбѣ, посылающій взять мученика въ пустынѣ, колесованіе, обезглавленіе; художникъ съ особенною любовью расписалъ цвѣточки и травку въ пустынѣ; съ Вавилы, еп. Антіохіи, сдираютъ кожу. Нѣсколько житій иллюстрируются въ такомъ порядкѣ: сцена у правителя или Императора, принуждающаго мученика принять язычество и жертвовать идоламъ, затѣмъ пытки, сѣченіе и пр., среди горнаго пейзажа, за городомъ, и убіеніе. Какъ натуралистическую живую черту, замѣтимъ мертвенную блѣдность отрубленныхъ головъ. Двѣ

Ркп. Сим. Метафр. въ библ. Брит. Музея № 11870.

миніатюры изображаютъ святыхъ женъ съ крестами въ правой рукѣ; лѣвая раскрыта ладонью передъ собою. Но что эта манера представленія становится обычною въ XII и XIII вѣкахъ, доказываютъ мозаическія изображенія святыхъ мучениковъ, исповѣдниковъ, Святителей, Левитовъ, Пророковъ, Патріарховъ, Апостоловъ, святыхъ женъ и дѣвъ и пр. подъ сводами арокъ всѣхъ нефовъ ц. Св. Марка въ Венеціи; церемоніальная безжизненность позы, однообразіе византійскихъ и традиціональныхъ костюмовъ, безхарактерность или, напротивъ того, утрировка чертъ и признаковъ, декоративная небрежность рисунка дѣлаетъ эти мозаики мало интересными въ художественно-историческомъ отношеніи. Но онѣ имѣютъ интересъ иконографическій по своей близости къ древнѣйшимъ формамъ представленія Святыхъ въ церкви греческой и заслуживаютъ съ этой точки зрѣнія удовлетворительнаго изданія. Наконецъ, послѣднее звено въ этомъ ряду рукописей составляютъ Лицевые Святцы при Евангеліи (Апракосъ) [1]) въ рукописи XII вѣка (по мнѣнію Даженкура — XI в.) Ватик. Библ. за № 1156 греч рукописи, in 4⁰ [2]). Богато и пестро украшенная рукопись писана золотомъ и содержитъ въ себѣ рядъ миніатюръ поздневизантійскаго характера и стиля, которыя, не оставляя ничего желать въ техническомъ отношеніи, представляютъ крайне бѣдное изобрѣтеніе и сухое, схематическое повтореніе формъ. Особенною скудостью мысли отличаются иллюстраціи самыхъ Святцевъ: Мученикъ Созонтъ на горкѣ стережетъ стадо, онъ одѣтъ какъ Моисей въ рукописи Космы въ красный хитонъ съ золотыми нашивками. Далѣе Святитель, священнодѣйствуя у престола, благословляетъ группу молебщиковъ, — это приготовленіе къ Пасхѣ, а Святитель, вѣроятно, Григ. Богословъ. Въ эту эпоху окончательнаго сложенія обрядовъ, когда устанавливались праздества и являлось много временныхъ, которыя послѣ

Святцы Еван. Ват. б. № 1156.

---

[1]) Объ этомъ обычаѣ помѣщать мѣсяцесловы при греческихъ Евангеліяхъ и Апостолахъ подробно говорится въ соч. Арх. Сергія указ. стр. 68 слѣд. Эта рукопись осталась автору неизвѣстною

[2]) Описаніе и рисунки въ соч. Даженкура Peint. pl. 57: таблица Страстей Господнихъ и двѣ миніатюры изъ Святцевъ.

отметались (напр. день, въ который Христосъ далъ Апостоламъ власть вязать и рѣшить, день Собора учениковъ со Спасителемъ, Пришествія въ Виѳанію, и пр.), миніатюра слѣдуетъ тому же направленію: къ Рождеству изображается Иродъ съ выраженіемъ изумленія и передъ нимъ писецъ или секретарь, производящій народную перепись; онъ записываетъ Іосифа и Марію жену его, стоящихъ тутъ же. Празднованіе дня Пришествія Господня въ Египетъ (Мая 19) копируетъ сцену Менологія. Начало Проповѣди І. Христа (1 Мая): за полукруглымъ столомъ, на которомъ лежитъ книга за семью печатями, посреди сидитъ юный учитель, и пять Евреевъ въ пестрыхъ покрывалахъ; Іосифъ и Марія рядомъ. Но большая часть миніатюръ изображаетъ Святыхъ въ иконописномъ переводѣ, котораго схема ничѣмъ не отличается отъ Ват. Менологія.

Въ анализѣ миніатюръ, иллюстрирующихъ въ эту эпоху евангельскія событія, мы увидимъ, какъ отражалось въ искусствѣ новое движеніе въ религіозномъ быту Византіи, создавшее уставы монастырей и установившее окончательно христіанскій мѣсяцесловъ. Ближайшимъ результатомъ этого движенія была канонизація Господскихъ и Богородичныхъ праздниковъ, повліявшая очень чувствительно на самый выборъ иконописныхъ сюжетовъ. Отнынѣ не рѣдкость въ области миніатюрнаго искусства встрѣтить полное подчиненіе художества иконописи и отсюда упадокъ оригинальности въ сюжетахъ и безцѣльное повтореніе избитыхъ темъ. Тоже самое движеніе коснулось и области духовной литературы: заботливо сводя самые мелкіе остатки легендарной исторіи или такъ называемыя благочестивыя преданія хотя бы апокрифическія, лишь бы они служили поученію и давали благочестивое чтеніе, оно создало обширную литературу «похвалъ», «сомнѣній», «вопросовъ», «писемъ» и пр. Эти мелкія сочиненія, назначавшіяся спеціально для наставленія богословскаго и расходившіяся во множествѣ, особенно умножились въ эпоху иконоборства и въ рукахъ наиболѣе видныхъ представителей богословской науки замѣнили слова и рѣчи древнихъ учителей Церкви. Понятнымъ образомъ, многія изъ нихъ сосредоточились около многочисленныхъ

вопросовъ о жизни Богородицы. Рядъ сказаній [1]) о событіяхъ, предшествующихъ Рождеству Господа, такъ наз. Протоевангелія, Евангелія дѣтства, Іосифа и пр., идущій, какъ извѣстно, изъ первыхъ временъ христіанской Церкви и въ самыхъ раннихъ произведеніяхъ искусства имѣвшій свою важную долю участія, уже въ силу этой древности, говорилъ за себя въ глазахъ позднѣйшаго богослова. Въ IV вѣкѣ ведется въ греческой богословской литературѣ оживленная защита почитанія Богородицы противъ Несторіанства, начатая такими ораторами и писателями, какъ Кириллъ, Григорій Нисскій (текстъ спорный), Іоаннъ Златоустъ. Она продолжается въ V и VI в.: слова, посланія и общія разсужденія о почитаніи Богородицы Прокла Константинопольскаго патріарха († 446), Гезихія пресвитера Іерусалимскаго († 428). Но эти общія идеи и правила почитанія переходятъ на почву обрядовую лишь въ эпоху Юстиніана, когда во имя Богородицы (θεομήτηρ, θεοτόκος, πονολύτρια и т. д.) воздвигается множество большихъ и великолѣпныхъ храмовъ [2]). Празднество Благовѣщенія получаетъ свое начало лишь въ VII вѣкѣ, а Очищенія или Срѣтенія съ VI-го [3]), при чемъ, однакоже, самая общенародность и важность этого праздника отчасти обусловливались историческою связью этого дня съ памятью объ избавленіи отъ моровой язвы [4]). Напротивъ того, эпоха иконоборства и непосредственно за нимъ слѣдующаго періода къ этой общей постановкѣ присоединила догматическій анализъ. Св. Патріархъ Германъ (до 730 г.), Тарасій (до 806 г.) и Іоаннъ Дамаскинъ, не ограничиваясь общими сочиненіями («похвалы, панегирики» и пр.), научаютъ слушателей своихъ о значеніи и истинной исторіи событій въ жизни Божіей Матери. Общія сочиненія, какъ напр. Епифанія монаха

---

[1]) Извѣстныя изданія: *Fabricius* Codex apocryphus N. T. и *Thilo* Cod. ap., т. I-й 1832.

[2]) Procop. de aed. I, 3 ed. Dindorf p. 184. Codinus de aed. ed. Niebuhr p. 107.

[3]) Вѣтринскаго Памятники древ. христ. ц. т. 5-й, стр. 74.

[4]) Муральтъ, Chronogr. Byzant. v. Hypapanté, p. 134, 183.

и пресвитера (VIII—IX в.) «объ истинной Богородицѣ и приснодѣвѣ» распространяются во множествѣ списковъ съ прибавленіями о чудотворныхъ иконахъ [1]). О Зачатіи Маріи пишетъ Георгій, митрополитъ Никомидіи (IX в., переписывавшійся съ Фотіемъ), Іоаннъ монахъ Эвбеи (VIII в.) и Іаковъ монахъ Кокцинобафскаго монастыря. О Введеніи: Германъ, Тарасій, Георгій, этотъ же Іаковъ и Имп. Левъ Мудрый († 912). О Рожденіи: Андрей Критскій, пострадавшій за православіе въ царствованіе Константина Копронима, тѣже патріархи, Левъ и Никита, епископъ Пафлагоніи (конецъ IX в.). О Благовѣщеніи: послѣ Златоуста и Григорія Неокесарійскаго, много разъяснявшихъ это наиболѣе выдающееся въ древнехристіанской иконографіи событіе, — пишутъ Андрей Критскій и Германъ. Наконецъ объ Успеніи [2])—событіи какъ нынѣ признано, единственно извѣстнымъ по апокрифическимъ преданіямъ, является въ VII—VIII вѣкахъ рядъ разсужденій и пѣснопѣній тѣхъ же передовыхъ учителей Церкви: Дамаскина, Андрея Критскаго (4 гомиліи), Германа (двѣ), Льва, Модеста патр. Іерусалимскаго (VII в.) и др. позднѣе. Георгій Никомидійскій и Іаковъ монахъ разсуждаютъ даже «о сомнѣніяхъ Іосифа и его бесѣдѣ съ Маріею» по поводу ея зачатія [3]), а Германъ, какъ пламенный ревнитель почитанія, о чудесномъ входѣ Дѣвы въ Святая Святыхъ. Въ то-же время была установлена и обрядовая сторона этого почитанія, всегда имѣющая первостепенное значеніе въ искусствѣ.

---

[1]) Fabricius, Bibl. graeca, t. VIII, p. 258 слд. А также и другаго Епифанія еп. Кипрскаго VII в. ib.

[2]) Разборъ хронологическій апокрифовъ объ Успеніи въ ст. Свящ. I. Смирнова въ Правос. Обозрѣніи 1873 г., см. тамъ-же литературу, стр. 5, 20, также въ соч. Альбова: «Апокриф. сказанія» и пр. Христ. Чтеніе 1871 г. стр. 43—9.

[3]) Нельзя-ли объяснить себѣ этими «сомнѣніями» задумчивую позу сидящаго Іосифа на современномъ виз. переводѣ Рождества? Размышленіе его тогда бы указывало на чудесность рожденія. Особенность этой позы замѣчена Проф. Буслаевымъ въ ст. Сбор. Общ. и пр. 1866 г., стр. 97, 31—2. По подлиннику: «Іосифъ одною рукою закрылся, другою подперся», рис. ib. таб. IV.

Въ виду этого намъ вполнѣ должно быть понятно, почему сочиненіе, представляющее сводъ всѣхъ подобныхъ сочиненій и мѣстъв излагающее для поучительнаго чтенія Протоевангеліе, а равно всѣ апокрифическія сказанія о жизни Богородицы, должно было имѣть важное значеніе, а такимъ было сочиненіе Іакова, монаха Кокцинобафскаго монастыря, въ шести гомиліяхъ изложившаго повѣствованіе и ученіе о жизни Св. Дѣвы до Рождества І. Христа. Кодексы этого сочиненія находятся въ библіотекахъ: Вѣнской [1]), Московской Синодальной [2]) и др., а знаменитыя своими миніатюрами: въ Библіот. Ватикана № 1162 въ л., и Парижской № 1208 въ малую четвертку; послѣдній есть точная копія перваго и даетъ право думать, что подобныя копіи существовали во многихъ экземплярахъ [3]).

Гомиліи Іакова о Дѣвѣ: Ват. № 1126. и Пар. биб. № 1208.

Въ этихъ миніатюрахъ впервые обработаны многочисленные сюжеты, впослѣдствіи вошедшіе въ византійскую иконографію или послужившіе образцомъ для аналогическихъ сюжетовъ какъ въ византіоскомъ такъ и западномъ искусствѣ. Позднія складни Ват. Христіанскаго Музея [4]) повторяютъ до мелочей въ италіянской манерѣ нѣсколько композицій этихъ кодексовъ (см. ниже), а серіи фресокъ изъ жизни Божіей Матери самого Джіотто (Мадонна делл' Арена въ Падуѣ), Таддео Гадди въ капеллѣ Барончелли въ S. Croce во Флоренціи, барельефы Оркапьи въ алтарѣ Оръ Санъ Миккеле во Флоренціи, рисунки и фрески Никколо да Модена, Анджіоло Гадди и пр., представляютъ, помимо общ-

---

[1]) Lambecius III cod. XX пч. 4 р. 96, VIII р. 692, 697.

[2]) Маттеи р. 26, № 10 (IX). Въ Bibl. Orient. Ассеманни есть рукп. Іакова Саругенскаго (?).

[3]) Время жизни автора точно неизвѣстно: Даженкуръ указываетъ на XII в., не назвавъ источника, см. Лабартъ, pl. 87 explication. Монфоконъ относитъ къ этому Іакову 43 письма къ Иринѣ Августѣ, женѣ Алексѣя Комнена (1081 — 1126), въ защиту божественности Духа Св., и полагаетъ, что эти письма писаны ранѣе спора объ исхожденіи Св. Духа. По Коллару, этотъ Іаковъ былъ архіеп. Булгаріи. См. Fabricius, Bibl. gr., т. XI, стр. 637; также Lambecius - Kollar I, р. 699. Объ этомъ спорѣ въ XIII в. въ соч. г. Троицкаго «Арсеній» въ Христ. Чтеніи 1871 г. стр. 601 сл.

[4]) Рис. Даженкуръ Peint. pl. 113.

ности сюжетовъ, зависящихъ отъ одинаковаго источника, мѣстами косвенное вліяніе византійскихъ иконописныхъ оригиналовъ. Безъ всякаго сомнѣнія, манера иллюстраціи рукописи, давшая 57 миніатюръ, сама по себѣ уже разнилась отъ драматическихъ композицій итальянскихъ мастеровъ: на эти 57 сюжетовъ у нихъ приходится не болѣе 10.

Обѣ рукописи чрезвычайно сходны и по техническимъ достоинствамъ: въ обѣихъ миніатюра сохранила блескъ исполненія, тонкость моделлировки, свѣтлыя краски, (розовая, голубая, красная, розовые блики) и рѣзкія типичныя формы; Ватиканскій кодексъ, однакоже, несравненно выше по работѣ и крупнѣе по фигурамъ, какъ оригиналъ; Парижскій сокращаетъ его композиціи, а мелочность его фигуръ производитъ непріятное впечатлѣніе. Кромѣ византійскаго общаго типа, особенное значеніе получаетъ академически-школьный типъ І. Предтечи — сухаго, съ всклоченными волосами и изможденнымъ лицомъ аскета: въ его типѣ изображаются іереи, пророки, вдохновенные патріархи. Иной типъ, болѣе почтенный или прилично-степенный — подражаніе отчасти типу святителей и благодушнаго Іосифа и суроваго Ап. Петра (въ эту эпоху не видимъ уже нервной живости въ его чертахъ, передаваемой прежними византійскими иконописцами) придается всѣмъ вообще благочестивымъ старцамъ. Экспрессія исчезла, композиція дѣлается хаотичною, загроможденною, и живописецъ — видимо, монахъ — въ своемъ художественномъ замыслѣ и манерѣ представленія, не мудрствуя лукаво, пишетъ свои многоличныя композиціи, не заботясь о художественной красотѣ. Большая миніатюра нерѣдко представляетъ фигуры только вверху, нижняя же половина заполнена излишнимъ ландшафтомъ, въ которомъ заботливо выписаны зубчатыя скалы и тянущіяся по нимъ ленточками гряды цвѣтовъ и травъ. Или же живописецъ наполняетъ остающееся пространство ангелами, летящими въ разныхъ направленіяхъ и, право, мудрено было бы видѣть здѣсь мысль, намѣреніе или символическія подробности. Грубый натурализмъ и ничто болѣе должно видѣть напр. въ томъ, что въ Благовѣщеніи ангелъ летитъ сначала сквозь окно: такая наивная точность ни-

когда не созидаетъ истинной иконописи. Такимъ образомъ, эти рукописи, и особенно Ватиканская, самымъ блестящимъ богатствомъ миніатюръ вызываютъ скорѣе строгій приговоръ, нежели похвалу; искусство расточается здѣсь на праздную забаву.

Заглавный или выходной листъ Пар. рукп. имѣетъ изображеніе святителей I. Златоуста и Гр. Богослова съ авторомъ, монахомъ Іаковомъ; этого листа въ оригиналѣ Ват. нѣтъ, что̀ показываетъ, что онъ могъ быть написанъ еще при жизни автора, такъ какъ Пар. рукопись не позднѣе конца XII в.

Выходной листъ въ обѣихъ рукописяхъ изображаетъ *Вознесеніе*, въ аркѣ пятикупольнаго храма (св. Софія); по сторонамъ, въ профиляхъ боковыхъ нефовъ видны Давидъ и Исаія (впервые въ типѣ Предтечи) съ развернутыми свитками, восторженно взира на совершеніе ихъ пророчествъ: идея этого конечнаго искупленія человѣчества въ торжественномъ Вознесеніи Христа играетъ большую роль въ поздневизантійскихъ и русскихъ переводахъ.

Начальная миніатюра къ Гомиліи на Зачатіе представляетъ изображеніе собора или *Синклита* Богородицы (ἡ εἰς τὴν ἑορτὴν σύγκλητος παντὸς τάγματος — гласитъ обычная надпись киноварью верху): какъ уже было замѣчено, композиція изъ рода, спеціально созданнаго эпохою, въ связи съ церемоніальными празднествами и формальнымъ пониманіемъ древнихъ писателей: такъ пламенный Діонисій Ареопагитъ желалъ церковную іерархію сравнить съ безчисленными ступенями небесной іерархіи. Богородица сидитъ на престолѣ, окруженная сонмами ангеловъ съ мѣрилами, Святителей и іереевъ въ бѣлыхъ фелоняхъ полиставрійныхъ или бѣлыхъ колобіяхъ съ черными полосами и золотыхъ эпитрахиляхъ (впереди Златоустъ, Гр. Богословъ, Василій) [1]), монашествующихъ (Онуфрій), царями и владыками (Давидъ въ древнемъ и Константинъ въ позднѣйшемъ византійскомъ обла-

[1]) Отнынѣ эти 3 Святителя всегда изображаются вмѣстѣ (мозаика Палатинской капеллы): извѣстна исторія видѣнія и общаго имъ празднованія.

ченіи, т. е. саккосѣ съ лорономъ, а тотъ въ хламидѣ), начальниками и подначальными, женами и дѣвами; все это съ табліонами, большими коронами, осыпано перлами и пр., но отдѣланы только переднія фигуры.

Приношеніе Іоакимомъ даровъ и отверженіе ихъ іереями. Первая миніатюра изъ апокрифическаго разсказа о зачатіи матери Богородицы. Іоакимъ и Анна съ ящичками въ рукахъ быстро идутъ къ сѣдому первосвященнику, выражая тѣмъ свое страстное желаніе исполнить долгъ; но Иссахаръ отвергаетъ ихъ дары, такъ какъ они по своей бездѣтности, не исполнивъ закона Израилева, лишились права участія въ приношеніи. Моленіе Іоакима (προσευχή lamentatio въ теченіе 40 дней и 40 ночей) въ пустынѣ, усыпанной цвѣтами, на горѣ виденъ Іоакимъ всходящій, затѣмъ онъ же молится, слушаетъ ангела и наконецъ сходитъ съ горы; внизу пастухи купаются въ рѣкѣ, кто раздѣвается, кто плаваетъ; фигуры Іоръ и Данъ [1]), въ смыслѣ двухъ источниковъ, бѣгущихъ съ горъ, и соединяющихся въ одну рѣку, представляютъ молодаго и пожилаго мужщину съ длинными развѣвающимися волосами, по грудь поднявшихся изъ земли (какъ источники), съ пурпурною или красною трубою на плечѣ, изъ которой льется вода.

Моленіе Анны и цѣлованіе (ἀσπασμός). Скорбная Анна (δύο θρήνους ἐθρήνει по Протоев. гл. II) въ сопровожденіи служанки Юдифи, надѣвъ брачныя одежды, какъ въ день Господень, идетъ въ садъ, блестящій пестротою цвѣтовъ (позднѣе въ домѣ, у налоя и пр.) и тамъ, встрѣтивъ гнѣздо воробьиное близь фонтапа, горюетъ и слушаетъ прорицаніе ангела, указывающаго ей на птичку, питающую птенцовъ. Выше Анна въ волненіи обнимаетъ возвратившагося Іоакима и сообщаетъ ему слова Ангела. Іоакимъ и Анна постоянно изображаются въ нимбахъ [1]).

---

[1]) Didron, Manuel d'iconographie p. 164. Рѣка же изображена въ этихъ сценахъ у Бернардино-Луини.

[1]) Ближайшимъ фактомъ почитанія Богоотецъ I. и А. можетъ служить мозаическое ихъ изображеніе погрудь въ боковыхъ абсидахъ ц. Св. Маріи Мартораны въ Палермо (1143 г.), въ колоссальныхъ размѣрахъ. На Западѣ почитаніе установлено съ XVI вѣка.

Къ главѣ II о рожденіи рядъ любопытныхъ и замѣчательныхъ еще для этой эпохи символическихъ сценъ, отчасти также и мистическаго характера: Уходъ Іакова въ Месопотамію къ Лавану (ὁ ἀποχαιρετισμός) въ трехъ сценахъ, какъ параллель счастливому отходу Іоакима въ пустыню, гдѣ обрѣли они оба милость Божію, принося домой счастіе: эта монашеская иллюстрація отвлеченныхъ умствованій текста наглядно поучаетъ о пользѣ пустынножительства, счастіи уединенія и молитвы. Іаковъ прощается съ родными, переходитъ Іорданъ и купается, видитъ во снѣ лѣствицу.

Рожденіе Маріи и синклитъ филарховъ Израиля (Протоев. гл. XI) собраніе іереевъ, книжниковъ и герусіи черезъ годъ послѣ рожденія; старцы, слушая Анну, дивятся; ниже Младенца умываетъ бабка (таже Соломея, что въ Рождествѣ Христа, или же вообще μαῖα — бабка) и работница въ безрукавномъ хитонѣ. Анна какъ и другія фигуры женщинъ, кромѣ Маріи, изображается въ красной пенулѣ и голубомъ хитонѣ.

«Отходъ (κάθοδος) душъ въ адъ»: два ангела несутъ двѣ души, радостно протягивающія руки, на небо; другіе два копьями гонятъ души грѣшниковъ въ адъ; въ его отдѣленіяхъ видны Адамъ старецъ и Ева въ вѣчной скорби. Изгнаніе изъ рая прародителей въ пяти сценахъ, и въ срединѣ какъ узелъ всего — Ева со зміемъ; Богъ въ видѣ ангела съ свиткомъ; рѣка льетъ четыре потока; Адамъ и Ева безполые. Исторія Каина и Авеля; оба въ мѣховыхъ шкурахъ — милотяхъ; Каинъ бьетъ Авеля камнемъ; посреди видна пещера съ крышею, гдѣ сидятъ горюющіе прародители.

Ἐυχαριστία περὶ τῆς βασιλίδος: младенецъ Марія на ложѣ; Іоакимъ и Анна бесѣдуютъ, около группа пришедшихъ мужчинъ; слуга отдергиваетъ занавѣсъ, а двѣ служанки подносятъ на бѣломъ полотенцѣ хлѣбъ и держатъ ῥιπίδιον изъ павлиньихъ перьевъ для опахиванія [1]). Κλῆσις τοῦ Δαυὶδ ὑπὸ τῆς Ἄννης — сцена, на-

---

[1]) Тоже изображеніе надъ Младенцемъ Маріею въ иконѣ изъ Христ. Музея Ватикана: Даженкуръ Peinture pl. 113, авторъ относитъ къ XIII—XIV в.; эта часть въ изд. Grimouard de St. Laurent Guide vol. IV, p. 90, pl. II.

поминающая въ западномъ искусствѣ обычныя такъ наз. Sanctae conversationes; передъ Анною съ Младенцемъ — Маріею группа благочестивыхъ и Давидъ со свиткомъ; слуга отдергиваетъ занавѣсъ. Ἀπόθεσις τῆς θεοτόκου ἐν τῷ ἀφορισθέντι αὐτῇ ἁγιάσματι — Младенецъ на богатомъ платѣ и ложѣ, убранномъ жемчугомъ. Вечеря іереевъ: Марію приносятъ къ трапезующимъ іереямъ. Ἀφορισμὸς διχήσεως τῇ Θχῷ: Анна молится и укрываетъ спящаго ребенка, затѣмъ держитъ его на груди. О сошествіи въ адъ І. Христа: вновь подобная же параллель; изображаетъ въ трехъ рядахъ [1]): Христа воскресшаго въ аду, Богородицу на престолѣ среди двухъ архангеловъ, Адама и Еву умоляющую въ колѣнопреклоненномъ положеніи (въ Пар. рукописи только нижняя часть). Соборъ (συναγωγή) пророковъ о Христѣ: Богородица съ Младенцемъ среди Архангеловъ и ангеловъ, преклоняющихся; двѣ группы пророковъ, простирающихъ вверхъ руки въ радостномъ движеніи; дѣйствіе въ раю. Къ главѣ III: Логосъ о «Святая Святыхъ» выходная миніатюра — Моисея передъ несгарающею купиною на горѣ Синаѣ; среди пылающей и покрытой цвѣтами купины [2]) медальонъ съ погруднымъ изображеніемъ Эммануила — Младенца — древнѣйшее символическое представленіе, впослѣдствіи повторявшееся восточнымъ и западнымъ искусствомъ на разные лады; далѣе Моисей, держащій жезлъ, который превращается въ змія. Приготовленіе къ отходу (πρόοδος) во храмъ Богородицы — на третій годъ ея жизни: группы дѣвъ со свѣчами, женъ, мужей съ благонравно сложенными на груди руками. Такъ какъ стремленіе Дѣвы во храмъ — благовѣстіе сущимъ

---

[1]) Въ трехъ рядахъ изображенъ Страшный Судъ въ мозаикѣ западн. стѣны базалики на о. Торчелло б. Венеціи, XII вѣка.

[2]) Купина изображается здѣсь и впослѣдствіи въ другихъ виз. работахъ какъ дикій терновный кустъ. Ибо Кириллъ Алекс. намѣренно замѣчаетъ, что Господь выбралъ не обработанное дерево, но лѣсной горный кустъ для совершенія чуда (Дѣва изъ простаго званія). См. Кирилла соч. О поклоненіи въ Духѣ и Истинѣ, въ Patrol. с. с. т. 68, стр. 233. Клим. Ал. Педаг., II, гл. 8, Patrol. т. VIII, р. 488: διὰ τῆς ἀκάνθης. Ср. также поэтическое сравненіе Библіи (Кн. Судей, гл. IX, 15) о терновникѣ, ставшемъ царемъ: «выйдетъ огонь изъ терновника и пожжетъ кедры Ливанскіе».

во адѣ, то изображена самая процессія, а далѣе группы въ аду взывающихъ къ спасенію и живыхъ радующихся. Продолженіе того же мистическаго шествія: ложе, окруженное 60 силами, помышленіе о душахъ: три такія же идущія группы, передъ среднею ангелы въ латахъ и Марія. Вопрошеніе Захаріи о ребенкѣ и отвѣтъ Анны: въ храмѣ, гдѣ стоитъ высокій киворій и епископская каѳедра. Рядъ сценъ, сочиненныхъ по шаблону: Захарія обнимаетъ дитя и молится; сажаетъ дитя на третью ступень Святая Святыхъ: ангелъ, сходя съ каѳедры, привѣтствуетъ Марію [1]); Захарія и клирошанинъ, зажигающій свѣчи, созерцаютъ чудо. Приходъ благочестивыхъ людей въ храмъ; Захарія созерцаетъ второе чудо (ὀπτασία δευτέρα), какъ Марія получаетъ пищу отъ ангела.

Логосъ IV — Исходъ имѣетъ большую выходную миніатюру: «ложе Соломона, кругъ шестидесяти силъ дориносящихъ, ищетъ толкованія» и пр.: на золотомъ одрѣ лежитъ Христосъ (полуприкрытый покрываломъ въ Пар. рукописи); за нимъ въ шесть рядовъ, сгруппированы попарно, по 10 въ рядъ, ангелы и 4 архангела по концамъ, съ копьями [2]).—Рядъ сценъ, утомительно однообразныхъ, на всѣ подробности историческаго текста: Захарія размышляетъ о Дѣвѣ; возраженія іереевъ; его молитва о Дѣвѣ; невидимая сила сопутствуетъ всюду и помогаетъ ей готовить завѣсы для храма; совѣтъ ангела Захаріи. Въ послѣдней сценѣ изображается Захарія съ дѣтьми, трубачами, сзывающими мужей и, какъ параллель, паденіе Іерихона. Затѣмъ слѣдуетъ раздача жезловъ, надъ жезломъ Іосифа является голубь, и врученіе Дѣвы Іосифу; наконецъ Дѣва оставляетъ храмъ и уходитъ въ его домъ. Такимъ образомъ, собственной сцены обрученія съ Іосифомъ нѣтъ, и ея избѣгаетъ миніатюристъ, тогда какъ западное искусство около нея совмѣщаетъ все остальное. Сцена же ухода представлена въ сантиментальномъ вкусѣ: Іосифъ идетъ впереди, умиленно нагнувшись, и несетъ книгу и пилу. Вообще всѣ миніатюры, избѣгая всего дур-

[1]) Сцена эта перешла затѣмъ всюду и въ той же формѣ. См. напр. изображеніе Кіевскаго Собора, въ изд. Солнцева, рис. 28.

[2]) Подобная же композиція къ тексту «Богъ почилъ въ день 7-й» см. Лиц. Библія въ Очеркахъ проф. Буслаева т. II къ стр. 291.

наго, представляютъ лишь благонравное, почтенное; въ сценѣ водворенія Дѣвы въ домѣ Іосифа (въ Пар. ркп. нѣтъ) даже всѣ домочадцы и слуги представлены въ нимбахъ, такъ какъ это все родственники и ближніе Христа. Дѣва бесѣдуетъ съ Іосифомъ, а домочадцы слушаютъ, между ними, мальчикъ въ нимбѣ же,—это Іаковъ Меньшой; она получаетъ изъ храма пурпуровую шерсть для завѣсы.

Логосъ 5-й о Благовѣщеніи начинается выходною миніатюрою съ троякимъ изображеніемъ старца Гедеона передъ руномъ — символизація таинственнаго Зачатія Дѣвы. Исторія же излагается чрезвычайно подробно, слѣдя за текстомъ не только въ повѣствованіи, но и въ лирическихъ его отступленіяхъ, хотя безъ особенной изобрѣтательности: Архангелъ Гавріилъ посылается къ Дѣвѣ—отъ Троицы, которая изображена въ видѣ трехъ ветхозавѣтныхъ отроковъ безъ крыльевъ, сидящихъ на одномъ престолѣ, съ красными свитками; Архангелъ приходитъ въ Назаретъ—онъ влетаетъ черезъ открытый верхній портикъ дома; является Дѣвѣ, берущей воду [1]) въ фонтанѣ (по апокрифу, а не изъ источника, текущаго со скалы, какъ символически изображаетъ искусство древнехристіанское) [2]), въ то время какъ она, съ изумленіемъ обернувшись, ищетъ голоса сверху, а затѣмъ возвращается въ смущеніи къ себѣ домой, гдѣ передъ домомъ выставлено большое кресло, покрытое бѣлымъ расшитымъ полотенцемъ. Затѣмъ самое Благовѣщеніе за веретеномъ, въ домѣ. Какъ богословское отступленіе, изображается въ лицахъ Пророчество и видѣніе Исаіи: среди сонмовъ силъ на престолѣ «Ветхій деньми», благословляющій двуперстно и ангелы, держащіе завѣсу или пологъ небесный съ солнцемъ, луною и звѣздами. Сцена Благовѣщенія повторяется затѣмъ четыре раза, слѣдуя за перипетіями этого событія, и видоизмѣняя положеніе Богородицы: показаніе истины евангель-

---

[1]) Объ этомъ апокрифическомъ переводѣ Благовѣщенія см. Martigny, Dict. v. Annonciation, p. 42. Графа Уварова статья о древнемъ диптихѣ въ Трудахъ Моск. Арх. Общ. т. I вып. 1-й.

[2]) На Миланскомъ диптихѣ, рис. въ Сбор. Общ. древнерус. иск. за 1866 г., т. XI.

ской, Сомнѣніе Маріи, разрѣшеніе сомнѣній, молитва ея и подчиненіе волѣ Божіей—кругомъ ликующіе ангелы. Восхожденіе Архангела къ престолу, за которымъ позади три ангела, одинъ безъ крыльевъ.

Логосъ IV о врученіи порфиры иллюстрируется прежде всего рядомъ символовъ, сгруппированныхъ по внѣшней связи ихъ отношенія къ дѣвственному Зачатію: скинія и ковчегъ (скинія въ видѣ палатки круглой и разноцвѣтной), херувимы, сосудъ (ἡ στάμνος), огородъ (πλάκες—hortus conclusus, выраженіе Пѣсней Соломона IV, 12) жезлъ Аарона [1]). Рядъ сценъ почти тождественныхъ, изображающихъ «стремленіе» Дѣвы, отправившейся въ Іерусалимскій храмъ; одна сцена представляетъ Дѣву па пути: Она сидитъ посреди милаго пейзажа, слуга рветъ для нея плоды съ деревъ, въ сторонѣ течетъ ручей и у его источниковъ фигура рѣки льетъ воду; любопытная нимфа горнаго ущелья, нагая, съ длинными волосами, отвисшими грудями, съ черными браслетами на рукахъ, простираетъ къ Дѣвѣ руки. Новый рядъ миніатюръ разсказываетъ, какъ Дѣва отправилась къ Елисаветѣ, и изображаетъ пророческое цѣлованіе ихъ, сдѣлавшееся послѣ любимою деталью въ иконографіи Богородицы, какъ открытое признаніе ея божественнаго зачатія; какъ символическая параллель, изображено жертвенное приношеніе Авраама на горѣ, далѣе рожденіе Предтечи и пр. За этимъ уже слѣдуетъ подробная иллюстрація того, какъ въ самомъ Іосифѣ возникли сомнѣнія по поводу положенія Дѣвы, какъ онъ скорбѣлъ, спрашивалъ Марію; ея защита, которую благоговѣйно выслушиваетъ весь родъ. Но книжникъ Анна, посѣтившій домъ Іосифа, доноситъ іереямъ, обвинивъ Іосифа въ грѣхѣ противъ Дѣвы; силою влекутъ ихъ изъ дому, хотя Марія въ подтвержденіе своихъ словъ показываетъ книгу Пророка со

---

[1]) Андрей Критскій въ Гомиліи на Рожденіе Дѣвы, IV, въ Patrol. c. c. Ser. gr., t. 97, p. 868. высчитываетъ рядъ символовъ Дѣвы (трехъ родовъ): 1) покои брачные, домъ Божій, алтарь, Святая Святыхъ, 2) золотой сосудъ, скрижали, жезлъ, діадема, алавастръ, свѣтильникъ, 3) дикій кустъ, скала, рай, огородъ или садъ, источникъ, капля, руно, купина и пр.

словами о Дѣвѣ, и несмотря на сопротивленіе близкихъ ведутъ въ судъ, отгоняя народъ, вѣрящій и выражающій участіе. Наконецъ самъ Захарія выслушиваетъ доносчиковъ и Марію, и обвиненные, принявъ въ испытаніе «воду обличенія Господа» и очистившись отъ обвиненія, уходятъ, Іосифъ «въ горы» а Марія къ Елисаветѣ.

Рукопись интересна и своими заглавными буквами, которыхъ звѣриныя и фантастическія формы (сирены, сфинксы, грифоны) кромѣ обычныхъ сплетеній представляютъ и живыя сцены: соколъ преслѣдуетъ зайца, ястребъ терзаетъ перепела и пр., а блестящія заставки, полныя широкой еще классической орнаментики изъ растительныхъ формъ, изображаютъ напр. символическую розу—юную Дѣву—распускающуюся среди пестрѣющаго поля цвѣтовъ.

Въ тѣсной связи съ этою рукописью стоитъ и иллюстрація Церковныхъ пѣсенъ въ честь Богородицы, и между ними замѣчательный кодексъ Акаѳиста Божіей Матери (καθίσμα — отдѣлъ, собраніе икосовъ, кондаковъ и прочихъ пѣсенъ), находящійся въ Синодальной Библіотекѣ въ Москвѣ за № 429, въ четв., XI вѣка, съ 24 миніатюрами[1]). Хотя рисунокъ уже полонъ недостатковъ, колоритъ мутно-теменъ, свѣта и моделлировка рѣзки и сухи, но содержаніе еще полно интереса и имѣетъ характеръ нѣкоторой художественной жизни; но въ Благовѣщеніи Марія молится; послѣ сцены Рождества группа молящихся людей, Дѣва τεῖχος τῶν παρθένων со Святителями; Дѣва въ сіяніи и съ нею лампада, какъ она сама есть лампада φωτοδόχος и пр. въ лирико-сентиментальномъ родѣ, разрушавшемъ основы строгой иконописи. Акаѳистъ Богород. Синод. библ. № 429.

Достаточно указать на извѣстное умноженіе въ Византіи съ IX по XII стол. всякаго рода монастырей, обителей, лавръ, на установленіе и узаконеніе разнообразныхъ, наиболѣе строгихъ мо-

---

[1]) Эта рукопись (нѣкогда приношеніе Алексѣя Комнена) прислана въ Москву царю Алексѣю Михайловичу отъ старостъ церкви Богородицы—Хрисопигіи (золотаго источника) въ крѣпости Галатѣ, насупротивъ Цареграда; указатель для обозр. М. Патр. Библ. стр. 41—42.

настырскихъ уставовъ и вообще на значеніе монастырей въ эту эпоху, иными богословами называемую «Студійскою» по церковно-политической силѣ монастыря Іоанна Студіоса въ Цареградѣ, чтобы сдѣлать вполнѣ понятнымъ то вниманіе, какое отнынѣ возбуждала къ себѣ аскетическая литтература. Востокъ вновь получилъ свою силу и пользовался своимъ вліяніемъ, чтобы проводить въ міръ аскетизмъ, самоотреченіе и презрѣніе къ жизни. Въ эту эпоху не только устанавливались новые уставы монастырей съ мелкою іерархіею, съ подробнымъ прописаніемъ обязанностей и занятій каждаго киновита, отъ игумна до повара [1]), но и распространялись общія сочиненія объ аскетическомъ подвигѣ. Между ними сочиненіе пр. Іоанна, по сочиненію своему «о Лѣствицѣ духовной» прозваннаго Климакомъ или Лѣствичникомъ, а по учености «Схоластикомъ» (ὁ τῆς φωτιζούσης κλίμακος συγγραφεύς), аббата Синайской горы, жившаго въ концѣ XI вѣка, и, несмотря на всю свою ученость, ведшаго жизнь аскета 40 лѣтъ, получило даже художественную иллюстрацію. Рукопись XI вѣка, которая представляетъ такой единственный лицевой списокъ и есть, несомнѣнно, оригиналъ [2]), находится въ сборникѣ Ват. библ.
I. Климака код. Ват. б. № 394. за № 394 [3]) въ малую четв., миніатюры котораго представляютъ самую совершенную и вполнѣ неподражаемую работу въ микроскопическихъ своихъ фигуркахъ [4]). Но, несмотря на блестящую моделлировку, прекрасные образцы и все техническое умѣнье, ми-

---

[1]) См. жизнь Θеодора Студита въ твореніяхъ его, изд. С.-Петерб. Духов. Академіей ч. I. Письма 1867 г., стр. 30 слд.

[2]) Копія съ одною выходною миніатюрою въ рукописи Вѣн. Библ. № 207 (180), Lambec. IV, 421, рис. Таже миніатюра въ копіи Hortus deliciarum изд. Энгельгардта.

[3]) Этотъ сборникъ кромѣ иллюстр. Лѣствицы содержитъ слово Максима о милосердіи, Никиты діакона «о тройственности души» и акростихъ: «сирахъ» и пр. Въ концѣ сборника одна припись называетъ писца, смиреннаго грѣшника Константина, а другая говоритъ, что рукопись посвящена московской митрополіи Фотіемъ митрополитомъ, принесшимъ молитвы богоносныхъ отецъ нашихъ въ Никеѣ. О множествѣ списковъ «Лѣствицы» см. Fabricius l. c. t. IX, p. 523 прим.

[4]) Калькированные рисунки въ изд. Даженкура, Peint. pl. 52 удовлетворительны и по численности, и по исполненію.

ніатюры эти только и говорятъ намъ о существенныхъ недостаткахъ: композиціи въ художественномъ смыслѣ не существуетъ, и художникъ, вытвердивъ одно расположеніе фигуръ, повторяетъ его десятки разъ. Темнокоричневыя и зеленоватыя тѣни измѣнили прежнюю ясную моделлировку, замѣнивъ ее непріятно рѣзкими свѣта́ми по глубокимъ тѣнямъ: типъ утомляетъ однообразіемъ фигуръ и угрюмымъ фанатическимъ выраженіемъ; черты лица болѣзненно осунулись и вырѣзались. Внутреннее содержаніе безповоротно пошло по той узкой колеѣ, на которой оно должно было довольствоваться развлеченіемъ глаза и поучительными цѣлями, утративъ интересы духовно-эстетическіе. Эти обширныя аллегорическія сцены въ нѣсколько поясовъ, проникнутыя приторно—умилительнымъ характеромъ, съ примѣсью символическихъ деталей, своими церемоніально неподвижными позами вытянутыхъ фигуръ, расположенныхъ въ архитектурной симметріи, или дико-искривленными и неправильными движеніями и жестами, указываютъ на состояніе искусства, близкое къ полному паденію. Самый архитектурный фонъ сдѣлалъ шагъ къ этому паденію: это обширныя колоннады, башни, пестраго, ярко-фантастическаго характера; ограды безцѣльныя, низкія и безхарактерныя; рѣдко прорываются черезъ эту хаотическую пестроту черты мѣстной дѣйствительности: восточныя плоскія крыши и террассы, и иногда монастырскіе дворы съ глухими маленькими окнами келлій въ глубинѣ.

Въ анализѣ содержанія сюжетовъ мы опустимъ пустыя и обыкновенныя сцены поученія, проповѣди, переписки ораторовъ духовныхъ и пр., которыя намъ уже извѣстны изъ болѣе раннихъ образцовъ; равно какъ и первую выходную миніатюру съ изображеніемъ лѣствицы, по которой всходятъ разныхъ званій и занятій люди къ Христу и Богородицѣ, съ раемъ и адомъ по сторонамъ, такъ какъ это позднѣйшая иллюстрація и дурной работы. Содержаніе сочиненія распредѣляетъ и миніатюры по тремъ отдѣламъ: сначала идетъ рѣчь о пяти добродѣтеляхъ или подвигахъ монашескихъ, а затѣмъ о способахъ и формахъ подвига и наконецъ о порокахъ. Введеніемъ служитъ размышленіе о жизни, ея собла-

знахъ и отреченія отъ нихъ: миніатюра изображаетъ намъ монаха, собравшагося уходить отъ прелестей міра, съ кошолкою за спиною, вслѣдъ за молодою женскою фигурою (ἡ φυλή κόσμου ἀπροσπάθη), изображающею «*невозлюбленіе*» міра, но за монахомъ гонится сама «*жизнь*» — нагая мужская (ὁ βίος) фигура, которая послѣ является также бѣгущею на колесахъ, какъ праздное, (μάταιος βίος), вѣтреное существо.

Основаніе и источникъ монашескаго подвига, «*невозлюбленіе*» (первая глава) изображается въ конечномъ результатѣ жизни: Второе пришествіе, подъ которымъ видны разлучающіеся друзья и братья, адъ и рай. Сбоку представлена жизнь съ ея страстями: *сластолюбіемъ* въ видѣ мужщины на ложѣ, котораго опахиваетъ слуга; *стяжаніемъ* въ видѣ жатвы и посѣва. На противъ того, ища уединенія (глава ἐπὶ ξενιτείας), монахъ уходитъ отъ умоляющихъ его остаться родителей вслѣдъ за фигурою «*уединенія*», несущею деревцо или вѣтку пустыни; тамъ монахъ видитъ, какъ бодрствуютъ надъ усопшимъ отшельникомъ ангелы и чтутъ его родители и ближніе. Глава *о послушаніи и уничтоженіи* воли рисуетъ намъ, какъ образецъ добродѣтелей, Давида, передъ которымъ эти самыя добродѣтели преклоняются, въ присутствіи Климака и его благочестивыхъ слушателей. А непокорные и самомнительные (δοκιμάζοντες) уподоблены тому человѣку, что старается въ безуміи своемъ поднять съ земли свою собственную тѣнь. Пятый подвигъ (ἀνάβασις) есть покаяніе, и оно изображено въ реальной сценѣ: группа монаховъ вмѣстѣ каются игумну; двое несутъ на креслѣ больнаго, а третій несетъ игумна на спинѣ. Затѣмъ двадцать маленькихъ сценъ изображаютъ намъ различныя ступени покаянія, совершающагося во мракѣ пещеръ: сначала видимъ лишь непрестанную поучительную бесѣду, постоянное умиленіе, молитвы съ воздѣваніемъ рукъ и воздыханіемъ; а иные, упорно углубляясь въ созерцаніе своей грѣховности, неподвижно стоятъ съ заложенными за спину руками и глядя внизъ; иные же посыпали пепломъ голову, или бьютъ себя въ перси, рвутъ волосы, рыдаютъ, приводя въ ужасъ даже привычнаго сосѣда; всѣ кающіеся подъ конецъ имѣютъ видъ скеле-

товъ, а одинъ изъ нихъ по смерти своей совершаетъ первое чудо: его тѣло потеряло земную тяжесть и само держится въ воздухѣ.

Памятуя смерть, монахъ не разоблачаетъ и *клеветы*, когда его обвиняютъ въ томъ, что онъ съѣлъ чужой хлѣбъ: онъ не отвѣчаетъ, и около него фигура высокой добродѣтели *молчанія*. Имъ должны руководить неизмѣнно *кротость* и *смиреніе* (ἀοργησία, πραότης) — прекрасныя дѣвы съ жестами умиленія; когда *памятозлобіе* пытается стащить его съ лѣствицы, ему поможетъ *уничиженіе* и онъ одолѣетъ и попретъ ногами *клевету* и *многоглаголаніе*, имѣющихъ черное тѣло. Напрасно *ложь*, *злоба* и *удовольствіе* будутъ стараться повредить ему или прельстить монаха, напрасно соблазнять — *обжорство*. Миніатюристъ изображаетъ также грѣхопаденіе въ главѣ о подчиненіи тѣлу: трудовой потъ, *благоразуміе* и *безстрастіе* возвеличили св. игумна Николая (помощника Θеодора Студита). *Сребролюбіе* представлено въ видѣ черной какъ уголь женской фигуры, стремительно бѣгущей, а *бѣдность* въ видѣ Іова, которому ангелъ приноситъ вѣнецъ мученическій. Особенно частый соблазнъ находитъ монахъ въ снѣ, и потому, миніатюры предлагаютъ намъ наивную иллюстрацію отвлеченнаго выраженія, что сонъ побѣждается молитвою: *молитва* въ видѣ молодца съ дубиною бьетъ повергнутую черную фигуру *сна*; въ другой миніатюрѣ сонъ стаскиваетъ монаха съ лѣствицы, при чемъ ему помогаютъ *гордость* (ὑπερηφάνεια), *тщеславіе* (κενοδοξία), гнѣвъ (ὁ θυμός — мужеская фигура), обжорство (γαστριμαργία) зловонное указываетъ на свою жертву, а внизу въ грязи невѣдѣнія (λάκκος τῆς ἀγνωσίας) расположилась скука съ чашею вина (ὁ κόρος); порокъ изгоняетъ добродѣтели. Другой рядъ миніатюръ изображаетъ намъ монаховъ на молитвѣ, воздерживающихся отъ сна. Слѣдуетъ разсужденіе о различныхъ мелкихъ недостаткахъ: боязливости (дочь невѣрія), привычкѣ къ божбѣ, богохуленіи, злобѣ и добродѣтеляхъ, имъ противуположныхъ, также о крѣпости тѣла и души и пр., и наконецъ *о безстрастіи*, которая является кульминаціоннымъ пунктомъ монашескаго подвига и изображается въ овальномъ ореолѣ, ἔχει τὰς ἀρετὰς κόσμου, благословляя и ведя

за собою сонмъ небесныхъ добродѣтелей. Въ концѣ главы всегда находится изображеніе монаха въ веригахъ, взобравшагося на извѣстное число ступеней золотой лѣствицы и въ религіозномъ энтузіазмѣ подымающаго вверхъ свои руки; въ концѣ подвижничества монахъ изображенъ на послѣдней ступени, вѣнчаемый Христомъ. Главнѣйшій интересъ миніатюръ сводится, такимъ образомъ, къ изображенію аллегорическихъ фигуръ и олицетвореній, отвлеченныхъ понятій, являвшихся въ византійскомъ искусствѣ, какъ наслѣдіе древне-греческаго миѳологическаго представленія, неизвѣстнаго средневѣковому искусству [1]) на Западѣ. Несомнѣнно, что всѣ эти образы не представляютъ ничего новаго противъ прекрасныхъ и истинно античныхъ фигуръ древнихъ кодексовъ; пороки разнятся отъ добродѣтелей иногда только чернымъ цвѣтомъ тѣла, изрѣдка также крыльями ангеловъ или демоновъ; обжорство изображено въ коронѣ, какъ властитель міра, пожирая въ дверяхъ дворца куски мяса. Сравнивъ, потому, эти олицетворенія съ аллегоріями Джіотто въ ц. Мадонны делл'Арена въ Падуѣ, невольно поражаешься скудостью мысли въ византійскомъ произведеніи.

Тѣмъ не менѣе, для полной оцѣнки этого явленія будетъ небезполезно указать на другой образецъ этого шаблона аллегорическихъ олицетвореній отвлеченныхъ понятій въ греческой рукописи Евангелія въ библіотекѣ св. Марка въ Венеціи, за № 540, XI в. Мы встрѣчаемъ въ этой рукописи наиболѣе замѣчательную орнаментику каноновъ: на фронтонахъ портиковъ, ихъ окаймляющихъ, изображаются четыре вѣтра [1]), на базахъ колоннъ видимъ звѣрей, а также гимнастовъ, плясуновъ, Давида бро-

---

[1]) Piper, Mythol. d. chr. Kunst, II знаетъ эти олицетворенія въ Діоскоридѣ и Вѣн. рукописи Бытія, а затѣмъ только съ XV вѣка въ Италіи, см. стр. 686 и 689.

[1]) Связь этого изображенія съ представленіями Страшнаго Суда и творенія, см. Piper Mythol., II p. 439, 447. Но существенный смыслъ фигуръ относится къ четыремъ Евангелистамъ, какъ указываетъ Никифоръ Каллистъ въ каталогѣ сочиненій, при чемъ 4 Евангелиста, 4 Херувима и 4 *καθολικά πνεύματα* сравниваются разомъ. См. каталогъ *C. Banduri*, Imp. Orient. II, p. 875.

сающаго пращу и пр.; но самое замѣчательное—крошечныя фигуры каріатидъ, поддерживающихъ фронтоны. Мы видимъ здѣсь олицетворенія мѣсяцевъ, какъ въ календарѣ Константина, въ натуралистической манерѣ: полевыхъ занятій, охоты, видовъ домашняго хозяйства и быта, смотря по времени года [1]) и пр., — какъ будто скопированныхъ съ того образца, а также 24 фигурки добродѣтелей, единственное въ своемъ родѣ собраніе олицетвореній; схема нѣкоторыхъ не лишена историческаго интереса, какъ она ни грубо-наивна и не лишена художественности. *Мудрость*—первое олицетвореніе—какъ и всѣ другія, въ видѣ женской фигуры въ миѳологическомъ костюмѣ, т. е. безрукавномъ хитонѣ, указываетъ себѣ на лобъ; *благоразуміе* — на уста; *познаніе* льетъ изъ рога въ сосудъ; *милостыня* сѣетъ; *раскаяніе* держитъ зеленую вѣтвь; *любовь* съ двумя вѣтвями; *истина* — съ факеломъ; *незлобіе* (*ἀκακία*) съ мѣшкомъ, носящимъ его имя и составлявшимъ аттрибутъ византійскаго императорскаго орната временъ Комненовъ; *сочувствіе* (симпатія) положило обѣ руки на грудь; *теорія* соображаетъ, смотря въ землю; а *практика* ведетъ бесѣду и т. д.

Переходимъ теперь къ *Лицевымъ Евангеліямъ* — разряду миніатюръ наиболѣе многочисленному въ эту эпоху и въ исторіи византійской миніатюры вообще, — и предварительно замѣтимъ, что подъ этимъ именемъ разумѣемъ во 1-хъ, вообще иллюстрацію Евангелія, съ изображеніемъ событій (кодексы двухъ видовъ: Четвероевангеліе, особенно часто украшавшееся миніатюрами, и Евангеліе Апракосъ или недѣльное, рѣдко иллюстрировавшееся) и во 2-хъ, собственно «Лицевыя» Евангелія — т. е. Четвероевангелія или Еванг. Апракосъ съ изображеніями Евангелистовъ, причемъ къ нимъ иногда присоединяются главнѣйшіе Господскіе и Богородичные праздники. Художественное достоинство и значеніе ихъ, вообще говоря, весьма различно: иныя рукописи представляютъ

---

[1]) Перешло также и въ латинскую иконографію мѣсяцевъ въ рукописяхъ, см. напр. Псалтырь лат. 1300 г. въ Marciana, Ваагенъ, Kunstw. in Wien p. 13, относитъ къ нѣмецкой школѣ.

лучшіе образцы искусства; напротивъ того, другіе исполнялись уже по извѣстному шаблону, хотя-бы иногда и хорошими мастерами. Но такъ какъ Лицевыя Евангелія обоихъ родовъ изготовлялись во множествѣ, то самая многочисленность обусловливаетъ отчасти ихъ историческую важность: въ нихъ яснѣе виденъ ходъ развитія и паденія искусства, притомъ въ разныхъ странахъ; черезъ нихъ удобнѣе сравненіе на одинаковыхъ сюжетахъ и однихъ типахъ. Если, наконецъ, Евангеліе не помѣчено именемъ вкладчика, съ обозначеніемъ года и страны, что́ случается часто, то нерѣдко помѣщенные при кодексѣ Святцы даютъ опредѣленную дату. Однакоже, распредѣленіе всѣхъ памятниковъ по времени и невозможно и только безъ нужды затруднило-бы ясное представленіе ихъ хода развитія; оно принималось прежними изслѣдователями греческихъ лицевыхъ рукописей только потому, что они имѣли передъ собою немногіе образцы. Въ этой же области не рѣдкость найти въ XII и XIII вѣкахъ копіи съ древнѣйшихъ образцовъ, которыя должны быть разсматриваемы вмѣстѣ съ памятниками IX и X вѣка, и наоборотъ, отъ X — XI вѣковъ встрѣтить работы съ характеромъ позднѣйшимъ, что́ зависитъ прямо отъ мѣста возникновенія этихъ памятниковъ и условій распространенія редакцій. Такъ, начиная свой анализъ иллюстраціи Евангелія, мы видимъ въ X и XI в. рядъ рукописей, предлагающихъ намъ первую форму иллюстраціи въ формѣ *миніатюрныхъ* въ переносномъ смыслѣ композицій, которыхъ появленіе гадательно относятъ къ эпохѣ Константина Порфиророднаго. И такъ какъ въ теченіе X — XII вв. мы не находимъ ни одной рукописи, гдѣ бы изображеніе евангельскихъ событій имѣло еще естественные размѣры художественныхъ формъ, то мы должны обращаться къ XIII вѣку, чтобы найти для нашего анализа подобные образцы. Что касается «миніатюрнаго» жанра, то его появленіе объясняется самымъ упадкомъ искусства въ XI вѣкѣ, столько-же, сколько и новымъ стремленіемъ подчинить искусство служебному значенію поучительной, наставительной мѣры. Но, заботясь о художественности и изяществѣ своихъ изображеній, искусство должно было служить грамотою для простолюдиновъ и нагляднымъ повѣствованіемъ для грамотныхъ: чѣмъ больше ил-

люстрацій, тѣмъ лучше, тѣмъ болѣе текстъ превращается въ краткіе этикеты картинокъ. Нужны, конечно, были и досугъ, и все трудолюбіе монаха, чтобы наполнить небольшую рукопись двумя, тремя стами мелкихъ, требующихъ медленной, тщательно-усидчивой работы, миніатюръ, и, конечно, въ этой обширности иллюстраціи заключается въ значительной степени ея интересъ, ибо эти рисунки сохраняли всетаки переводы типичные и иконописные. Въ большей части дошедшихъ до насъ образцовъ мы безусловно видимъ работы монастырскія: всѣ композиціи и замыслы запечатлѣны монашескими идеями и тенденціями. Съ одной стороны схоластическая иллюстрація догматовъ, особенное вниманіе, обращенное на изображеніе притчъ и чудесъ, (по преимуществу на изгнаніе бѣсовъ), — съ другой, грубый натурализмъ, не сдерживаемый художественнымъ чувствомъ, и буквенное пониманіе священнаго текста. Живопись сливается здѣсь съ каллиграфіею и перестаетъ быть достояніемъ таланта.

Лучшія рукописи этого рода принадлежатъ особенно Вѣнской и Парижской Націон. Библіотекѣ, а изъ нихъ Четвероевангеліе XI вѣку, in 4°, за № 74 Париж. Библ. имѣетъ право первенства [1]). Мы находимъ въ немъ одинъ изъ самыхъ типичныхъ образцовъ иконнаго письма миніатюръ, выражающагося какъ въ догматически-сухомъ замыслѣ, такъ и въ церемоніальной постановкѣ фигуръ. Миніатюрность ихъ даетъ полную возможность пренебрегать рисункомъ, доводя до уродства извѣстные недостатки византійскаго типа и стиля: длинноту фигуръ, тонкость рукъ, утрировку жестовъ и движеній или мертвенный покой. Пар. Библ. Еванг. греч. № 74.

Роскошь мелочной отдѣлки и блескъ свѣтлыхъ красокъ и тоновъ, господство византійскихъ костюмовъ съ ихъ богато-пестрымъ убранствомъ не скрадываетъ упадка искусства. Архитектурный фонъ съ преобладаніемъ купола и конусообразныхъ башенъ,

[1]) Особенно широко пользуется этою рукописью для своихъ иллюстрацій Рого де Флери въ изд. Évangile etc. См. pl. 31, 39, 43, 48, 53, 58, 69, 71, 74, 76, 78, 83. Сочиненіе Гримуара Guide de l'art chr., вообще неудачное и слабое въ критикѣ, относитъ рукопись даже къ VIII в. (?) т. IV, стр. 180 и даетъ рис. ibid. стр. 189, 319.

отличается пестротою, отсутствіемъ ясности формъ и фантастическимъ нагроможденіемъ формъ, прикрывающимъ бѣдность мысли. Византійская эмаль, или финифть повліяла замѣтнымъ образомъ на технику: художникъ видимо подражалъ этому драгоцѣнному производству; онъ только иллюминуетъ внутренности контуровъ, не моделлируя тоновъ, что̀ въ финифти и невозможно, а въ микроскопическихъ миніатюрахъ крайне неудобно; отсюда мелкая штриховка золотомъ одеждъ назначена замѣщать вмѣстѣ и складки и тѣни. Слащавый тонъ господствуетъ въ композиціи и типахъ: каждая сцена обставляется деревцами, почва пестрѣетъ цвѣтами: умильные жесты замѣняютъ драматизмъ выраженія; почтенный типъ высокаго и строгаго старца, драпированнаго въ длинныя одежды, измѣняется въ мрачный типъ фанатика съ угрюмо опущенными углами рта, изборожденнымъ лицомъ и взглядомъ исподлобья. Выходныя виньетки изображаютъ Славу Господню въ видѣ «ветхаго деньми», окруженнаго Херувивами, Авраамомъ и Исаакомъ. Къ родословію Іисуса изображеніе патріарховъ, царей, всѣ въ обычныхъ типахъ: патріархи со свитками, а цари по сторонамъ Соломона въ нимбахъ, съ лоронами поверхъ туникъ [1]). Подробно излагая исторію Благовѣщенія и Рождества, миніатюристъ безъ разбору пользуется всѣми ходячими апокрифами: онъ изображаетъ Ирода съ народомъ, волхвовъ скачущихъ за звѣздою и пр.; на волхвахъ надѣты маленькія цилиндрическія шапки (какъ у Самуила петалъ) огненнаго, синяго и голубаго цвѣта, какъ на представителяхъ восточныхъ царствъ: Мидіи, Персіи и пр. въ топографіи Космы; затѣмъ они являются или съ огненными шапками, или съ непокрытою головою. Точно также сохранены, но пріукрашены, или даже утрированы и другія подробности древнѣйшихъ типовъ евангельскихъ сценъ; сосуды, дома носятъ античныя формы; пѣтухъ въ сценѣ отреченія Петра стоитъ на колоннѣ; всюду почва усѣяна цвѣтами

---

[1]) Лоронъ, родъ омофора, эпитрахили или палліума; импер. одежда; прежде родъ нашивки: *ἱμάτια λωράτα*, а потомъ отдѣльное Superhumerale. См. Дюканжъ De nomism. n. 6, Gloss. gr., lat. v. v.

и пр. Всякое изрѣченіе Евангелія, доступное конкретному представленію, иллюстрируется съ сохраненіемъ самой буквы выраженія; такъ, особенно подробно изображаются притчи о работавшихъ въ виноградникѣ (господинъ—это Христосъ), о богачѣ, построившемъ домъ и отъѣзжавшемъ изъ страны, объ овцѣ заблудшей, блудномъ сынѣ, о потерянной драхмѣ (Господинъ въ типѣ Христа, но съ краснымъ нимбомъ, ищетъ дархмы, въ правой метла, въ лѣвой монета), злыхъ виноградаряхъ, все это съ богатою обстановкою, въ видѣ ряда сценъ для каждой притчи. Миніатюристъ ищетъ и иныхъ сюжетовъ, дотолѣ еще не изображавшихся ни въ иконописи, ни въ миніатюрахъ: Христа проповѣдующаго на высокомъ сѣдалищѣ, исцѣляющаго и пр.; толпы народа подлѣ, въ группѣ видны дерущіяся и играющія дѣти. Вездѣ манера старческаго реализма смѣняетъ идеальныя задачи; церемоніальность и аффектація въ роскошной обстановкѣ, но убогость мысли и воображенія. Изъ этой массы рисунковъ немногіе даютъ что либо новое: утишеніе моря (Мат. гл. VIII, 26) и вѣтровъ [1]) представляетъ вѣтръ — нагую фигуру на берегу, закрывающую себѣ ротъ, а море бьетъ себя въ грудь въ страхѣ. Любопытны изображенія Троицы: Богъ Отецъ — какъ ветхій деньми, Іисусъ Христосъ и Духъ Св. — Эммануилъ по сторонамъ: къ введенію Іоанна о Словѣ; также въ притчѣ о дѣвахъ Троица замѣняетъ одного жениха, и различается по возрастамъ фигуръ: Богъ Отецъ сѣдъ въ золотомъ гиматіи, Христосъ въ голубомъ, Св. Духъ въ зеленомъ и молодъ. Въ сценѣ Страшнаго Суда ангелъ свиваетъ небо какъ свитокъ, «уготованный престолъ» — ἑτοιμασία замѣняетъ Троицу; земля, море, чуда морскія возвращаютъ свою добычу, — мотивъ, воспроизведенный монументально мозаикою ц. въ Торчелло и впослѣдствіи русскою иконописью. Въ Распятіи подъ Крестомъ «Вѣра» собираетъ кровь въ потиръ [1]), Тайная Вечеря въ видѣ двоякаго причащенія Апостоловъ, по извѣстному

---

[1]) Подлин. миніатюры въ Углич. Псал., рис. у Буслаева, Очерки, т. 2, къ 205 рис.

[1]) Annales arch. vol. III p. 360.

византійскому переводу [2]) и пр. Въ связи съ общимъ мнѣніемъ о рукописи, мы находимъ также, въ противуположность похвалѣ Лабарта [3]), что орнаментика заставокъ скудна мотивами: вездѣ повторяется въ нихъ правильная сѣть вѣтвей съ листвою и цвѣтами.

Грузинское Евангел. Гелатскаго монастыря.

Близка къ этому кодексу или даже ему современна извѣстная рукопись Гелатскаго монастыря близъ Кутаиса, въ Грузіи, также относящаяся къ XI или XII вѣку, въ малую четв., въ переплетѣ чеканнаго серебра съ рельефнымъ изображеніемъ Распятія и Вознесенія. Привычныя въ Кавказской археологіи притязанія на глубокую древность отнесли рукопись къ IX вѣку, но достаточно взглянуть на миніатюры, чтобы убѣдиться, что она не могла быть написана ранѣе XI вѣка, и самый переводъ на грузинскій языкъ сдѣланъ въ это же время въ Аѳонѣ, по словамъ ученаго отца Ѳеодора, переводившаго намъ запись писца Георгія. Рукопись интересна для насъ, какъ одинъ изъ лучшихъ образцовъ миніатюрнаго жанра въ Россіи, хотя золото и краски не такъ уже чисты и свѣтлы какъ въ парижскихъ кодексахъ. И здѣсь въ орнаментикѣ каноновъ есть черты восточнаго звѣринаго стиля: левъ терзаетъ оленя — извѣстный древневосточный символъ; есть и черты средневѣковаго натурализма: по колоннѣ лѣзутъ двое состязающихся и т. д. Сосчитавъ, съ цѣлью общей характеристики всѣ миніатюры, мы нашли, что въ Евангеліи отъ Матѳея изображено 64 миніатюры, Марка — 60, Луки — 72, Іоанна — 41, итого около 240 миніатюръ всего, и по числу приблизительно одинаковому для Евангелій, очевидно, должны нерѣдко воспроизводить одни сюжеты, съ легкими варіантами. Наконецъ сходство съ парижскимъ 74-мъ кодексомъ до такой степени близко въ общемъ характерѣ и стилѣ, композиціяхъ съ двумя деревцами и всѣхъ иконописныхъ переводахъ, что необходимо думать, что обѣ рукописи изготовлены (на Аѳонѣ?) въ одно время и съ одного оригинала. Также точно повто-

---

[2]) Рис. въ соч. Rohault de Fl. Évangile, t. II pl. 77.
[3]) Histoire des arts industr. vol. III p. 17.

рены и всѣ описанныя нами символическія детали, хотя иногда не въ однихъ и тѣхъ же миніатюрахъ: напр. изображеніе Троицы: Богъ, Слово и Эммануилъ приведено въ Сошествіи Св. Духа, гдѣ вмѣсто царя и смерда изображенъ самый сбѣжавшійся народъ. Попытки драматизма видны въ тѣхъ же сценахъ Тайной Вечери, гдѣ представлено открытіе предателя, и въ плаваніи по озеру Тиверіадскому, гдѣ безпокоящіеся сильно Апостолы будятъ Христа. Безъ всякаго сомнѣнія, кодексъ полонъ другими мелкими деталями (есть и уродливыя формы: Христа приводятъ къ Пилату привязаннаго за шею)—но онѣ не составляютъ ничего особенно новаго въ движеніи иконописи, и разбирать ихъ значило бы описывать типы ея, а не ея исторію.

Къ XII уже вѣку (но также возможно, что и къ XI в.) относится рукопись Евангелія греч. въ Вѣнской Дворц. Библіотекѣ, за № 154 (у Ламбеція № 29 [1]), изъ библ. Матвѣя Корвина), украшенная чрезвычайно богато и по большей части писанная золотомъ. Уже самые каноны орнаментированы богато и вмѣстѣ пестро: наверху по сторонамъ фонтана попарно голуби, павлины, утки и аисты, а также около растенія львы, грифоны, левъ терзающій быка, пѣтухи и пр. И здѣсь видимъ тщательное перениманіе формъ финифти: мельчайшіе контуры сдѣланы золотыми штрихами, тѣже сочныя эмалевыя краски. Но что эта небывалая миніатюрность не вяжется съ искусствомъ и скорѣе результатъ каллиграфическихъ упражненій, доказывается тѣмъ, что большія фигуры Евангелистовъ уродливы и безобразны до нельзя. Отсутствіе художественности въ композиціяхъ покажетъ одинъ примѣръ: въ явленіи Христа Апостолы выстроены въ двѣ шеренги и согнулись въ дугу, принимая Его благословеніе покровенною рукою; при этомъ уродствѣ замысла сохранены типы, сѣдина бородъ и волосъ и пр.: все говоритъ намъ, что работа была не дѣломъ художественнаго мастерства, но дѣломъ угоднымъ Богу, и художественное впечатлѣніе заслонялось религіозными мотивами. Ради усиленія реальности прежніе переводы измѣняются: Лазарь

Еванг. Вѣн. Дворц. Библ. № 154.

[1]) Catalogus, ed. Kollar, lib. III p. 110.

воскресшій вылѣзаетъ изъ гроба; при Вознесеніи видны непремѣнно только 11 Апостоловъ.

Еван. Аѳон. Ивер. м. № 27, 58

Подобны этимъ кодексамъ рукописи Аѳонскаго Иверскаго монастыря за № 27 in 8° и 58 въ 12 долю, XII вѣка съ обширными иллюстраціями въ описанной натуралистической манерѣ со множествомъ фигуръ въ нѣсколько поясовъ: въ притчахъ участвуетъ, какъ главное лицо, Христосъ съ своими прислужниками — ангелами.

Лавр. кодек. Plut. VI, 23.

До окончательной крайности доходитъ этотъ миніатюрный жанръ въ рукописи Флорентійской Лаврентіанской Библіотеки греч. Евангелія XI в., въ малую четв., Plut. VI cod. 23 [1]. Миніатюристъ, однако же, не могъ выдержать трудности своего предпріятія: вторая половина рукописи представляетъ фигуры вдвое крупнѣе первой, въ которой фигуры не выше 2 сантим. Въ большихъ изображеніяхъ Евангелистовъ открывается много недостатковъ, повторяемыхъ и сюжетами: нагроможденная архитектура, мрачность (звѣрскія, фанатическія лица Фарисеевъ), или слащавая приторность въ типахъ, ломающіяся или кружащіяся волнами складки. Рядомъ въ полосѣ помѣщаются сюжеты Новаго и Ветхаго Завѣта, коль скоро они вмѣстѣ упоминаются въ текстѣ. Подобное сопоставленіе и художественная неразвитость однообразныхъ рисунковъ дѣлаетъ ихъ безусловно непонятными безъ пособія текста, особенно, если нѣтъ знакомой фигуры Христа, Богородицы, и если изображается реально подобіе притчи. Самыя дикія и утрированныя позы и движенія не помогаютъ различить выраженіе и смыслъ композиціи, и, конечно, становятся возможными самыя уродливыя въ эстетическомъ и нравственномъ отношеніи сцены. Эта монашеская забава, развлеченіе для празднаго взора болѣе погубили искусство, чѣмъ всѣ внѣшнія бѣды. Иныя сцены столь наивны въ своемъ воспроизведеніи буквы текста, что стоятъ того, чтобы ихъ отмѣтить, какъ немногіе образщики чудо-

---

[1]) Неудовлетворительный образщикъ этихъ миніатюръ данъ въ каталогѣ Бандини, т. I, стр. 163.

вищнаго направленія искусства: выраженіе «ввергнуты въ тьму внѣшнюю: тамъ будетъ плачъ» и пр. иллюстрируется въ видѣ ямы, въ которой видны торчащія изъ тьмы головы, двое со страхомъ, наклонившись, глядятъ туда; или передъ Христомъ съ учениками волкъ хищный, или же три патріарха и пр. Рождество разбилось на двѣ сцены: въ первой, когда двѣ женщины моютъ Младенца, Богородица лежитъ по слабости естества человѣческаго, а въ другой, гдѣ являются пастухи, она уже сидитъ. Сцена Христа съ Хананеянкою, по Мат. гл. XI, 26, изображена такъ, что рядомъ представлены псы, подбирающіе крохи со стола господъ. Христосъ вездѣ держитъ въ лѣвой рукѣ свитокъ бѣлый, свернутый трубкою, и всегда благословляетъ; въ одной только сценѣ Страстей въ безрукавномъ колобіи.

Подобная утомительная, лишенная смысла иллюстрація является, однакоже, въ немногихъ образцахъ и рано была сокращаема въ видѣ виньетокъ на поляхъ. Такъ напр. украшено описанное Евангеліе Апракосъ Ват. библ. (съ сентября) за № 1156. Кромѣ праздниковъ Господнихъ, въ виньеткахъ къ Евангелію Страстей листъ миніатюръ изображаетъ шесть сценъ въ иконописной манерѣ [1]); въ Положеніи во гробъ представлены три рыдающіе ангела и кровавое солнце; тѣло кладутъ Петръ, Іаковъ и Іоаннъ, Богородица у головы, а сзади двѣ жены, ломающія руки. Выходною же миніатюрою служитъ изображеніе Сіона въ видѣ коробовой трехнефной церкви съ тремя абсидами, надъ дверью икона Знаменія. Ват. Еванг. № 1156.

Того же характера Евангеліе XI вѣка, находящееся въ канцеляріи греческой церкви (S. Giorgio dei Greci) въ Венеціи въ л., со множествомъ расписанныхъ золотомъ и красками иниціаловъ, изображающихъ иконографическіе сюжеты; характеръ буквенной иллюстраціи текста доведенъ до того, что Христосъ, умывающій ноги ученикамъ своимъ, по Іоанну гл. XIII, 4 (гдѣ читается: «снялъ одежды свои» и дополнено: «снялъ верхнюю одеж- Еван. греч. ц. Св. Георгія въ Венец.

---

[1]) Изданы Даженкуромъ, Peinture, pl. 57.

ду») изображенъ *нагимъ* т. е. въ одномъ только препоясаніи [1]. Выходною миніатюрою служитъ изображеніе Славы Господней, въ которой изображенъ Деисусъ, спокланяемый Евангелистами, Архангелами и силами небесными. Это повтореніе сюжета на пѣснь: «Всякое Дыханіе» въ началѣ Евангелія имѣетъ соотношеніе съ описанною Дидрономъ [2]) фрескою въ портикѣ Иверскаго монастыря на Аѳонѣ, но любопытное дополненіе къ этому переводу находимъ въ выходной (и единственной) миніатюрѣ рукописи Новаго Завѣта въ четв. XIII вѣка, въ Вѣнской Дворцовой Библіотекѣ, за № Suppl. 52 [3]): въ радужномъ кругу Троица изъ ветхаго деньми — сѣдаго, необутаго старца, въ крестчатомъ нимбѣ, держащаго обѣими руками маленькую фигуру Христа, однакоже, въ совершенномъ возрастѣ, а Христосъ въ свою очередь держитъ па груди Духа Святаго; кругомъ Ангелы, а ниже земля цвѣтущая и ἄνθρωπος — юноша.

Ркп. Ват. б. Suppl. 52.

Къ XIII же вѣку относятся двѣ греческія рукописи Евангелій съ крупнаго размѣра миніатюрами. Одна изъ нихъ есть греческій кодексъ Париж. Библ. за № 54, замѣчательный тѣмъ, что къ Евангелію Матѳея и Марка помѣщенъ съ боку греческаго текста латинскій, писанный съ нимъ въ одно время, но уже и мельче. Фигуры Евангелистовъ съ ихъ уродливою драпировкою, синею мертвенною кожею, тучнымъ тѣлосложеніемъ, говорятъ за позднее происхожденіе, хотя припись указываетъ на XII вѣкъ, и техника мелкихъ миніатюръ отличается нѣжными красками, блестящимъ золотомъ и нѣжной моделлировкою, правда, бѣлесоватыхъ фигуръ [4]). Но иллюстрація евангельскихъ сюжетовъ (20 миніатюръ оконченныхъ) представляетъ еще нѣкоторую художественную

Еванг. Пар. библ. № 54.

---

[1]) Въ соч. Rohault de Fl. vol. II p. 189 справедливо, однакоже, сказано, что нѣтъ ни одной сцены болѣе неизмѣнной, какъ Умовеніе ногъ.

[2]) Manuel d'iconographie, p. 235 прим.

[3]) У Коллара въ Supplem. изд. 1790 г., № 5. Экземпляръ Эразма Роттердамскаго.

[4]) Отзывъ Лабарта, относящаго рукп. къ 1204 — 1261, эпохѣ владычества крестоносцевъ, что миніатюра плохой работы, не вполнѣ справедливъ.

жизнь и движеніе какъ въ реалистическихъ стремленіяхъ, такъ и въ развитіи сюжетовъ. Живописныя изображенія чудесъ отличаются сложностью: чудо пяти хлѣбовъ въ три пояса, ученики дѣлятъ хлѣбъ, дѣти дерутся изъ за него; въ Благовѣщеніи около Дѣвы служанка съ прясломъ, тоже обернулась къ Ангелу. Любопытнѣе притчи; такъ притча о десяти дѣвахъ изображаетъ жениха—Христа въ голубомъ кругу съ двумя поклоняющимися ему ангелами, а по сторонамъ группы дѣвъ,—переводъ, напоминающій намъ равеннскія мозаики. Притча о плевелахъ (Мат. XIII, 24—30) представлена нѣсколько отлично отъ Подлинника Діонисія[1]): Христосъ съ Евангеліемъ стоитъ посреди, благословляя; направо за столомъ пять сѣдовласыхъ монаховъ, книжниковъ и фарисеевъ бесѣдуютъ и, повидимому, пируютъ; за плечами нѣкоторыхъ изъ нихъ видны лохматые черти; ангелъ вытаскиваетъ одного изъ нихъ за шиворотъ; другой ангелъ, налѣво отъ Христа, повалилъ чорта и, прижавъ его колѣномъ, вяжетъ. Вообще же, это изображеніе притчей, предлагая богословское истолкованіе ихъ, а не самое подобіе, какъ мы видѣли въ описанныхъ другихъ Евангеліяхъ, даетъ живую, разнообразную тему, и если иногда переводъ притчи слишкомъ страдаетъ сухостью аллегоріи, а часто и мистицизмомъ, то все же требовалъ отъ миніатюриста замысла и изобрѣтенія. Поэтому, хотя въ подлинникѣ переводы притчъ уже значительно искажены позднѣйшимъ монашествомъ, но представляютъ наиболѣе интересный отдѣлъ и, видимо, имѣли вліяніе на западное искусство: нельзя не назвать остроумною мысль изобразить работавшихъ въ виноградникѣ въ видѣ ветхо-завѣтныхъ и ново-завѣтныхъ дѣятелей вѣры, или представить злыхъ рабовъ въ видѣ пирующихъ и веселящихся мірянъ и клириковъ, надъ которыми носится смерть съ косою, напоминая картины Пизанскаго Кампо-Санто. Напротивъ того, буквенное изображеніе притчи дало въ этомъ же Подлинникѣ нелѣпыя фигуры человѣка съ сучкомъ въ глазу и фарисея съ бревномъ у глаза.

---

[1]) Manuel d'iconographie p. 207.

Евнга. XIII в. Амврос. б.

Наконецъ послѣдняя рукопись Евангелія иллюстрированнаго, намъ извѣстная, принадлежитъ Амврозіанской библіотекѣ въ Миланѣ и относится къ XIII вѣку. Многочисленные инициалы въ такъ наз. романскомъ стилѣ изъ звѣриныхъ и растительныхъ сплетеній изображаютъ различные иконописные и реальные сюжеты: человѣкъ лѣзетъ по дереву съ топоромъ, больной несетъ одръ, женщина съ кувшиномъ на плечѣ (Самаритянка), фигура съ чертомъ за плечами, аллегорія съ якоремъ, крестомъ и пр., даже нагая беременная женщина. Евангелисты пишутъ, слушая Св. Духа, который въ видѣ голубя, у ихъ праваго уха[3]; фигуры Евангелистовъ худобою, старчествомъ, уродливою схемою драпировки указываютъ на позднее время. Въ сюжетахъ замѣтны неудачныя попытки толкованія сюжетовъ и слишкомъ ревностнаго выраженія благочестія рисовальщика: въ Тайной Вечерѣ Ангелъ, слетѣвъ съ неба, приноситъ блюдо рыбы (быть можетъ, воспоминаніе о символическомъ значеніи рыбы). По инымъ костюмамъ воиновъ, напоминающимъ норманнскіе, можно было-бы производить рукопись изъ южной Италіи.

Армянское Еванг. Пар. Библ. 10 а.

За неимѣніемъ рукописей греческихъ, слѣдуетъ обратить вниманіе на уцѣлѣвшія копіи ихъ миніатюръ въ двухъ кодексахъ Евангелія на коптскомъ и армянскомъ языкахъ, принадлежащихъ Париж. Библіотекѣ. Первый изъ нихъ, содержащій въ себѣ полное коптское Евангеліе, писанное въ 1173 г. рукою Михаила, епископа Даміаты, въ л. за №13, Copt., по своей техникѣ гораздо дальше отъ византійскаго искусства, чѣмъ вторая рукопись армянская, исполненная въ извѣстномъ типѣ византійскихъ рукописей XI — XII вѣковъ, и находящаяся въ той же Париж. Нац. Библ., по новому каталогу восточныхъ рукописей за № 10 а, въ 16 долю; отнесена въ каталогѣ къ XV вѣку. Не будучи въ состояніи судить объ этомъ хронологическомъ опредѣленіи, хотя оно не основано на точной датѣ, мы находимъ, что по миніатюрамъ рукопись не можетъ быть по-

---

[3]) Копія для изображенія чернокнижниковъ въ упомянут. собраніи рис. Hortus deliciarum.

зднѣе XIII в.; въ ней сохранены еще всѣ свойства техники этого времени: господство розовой и голубой краски, изящный вкусъ виньетокъ, характерныя формы листьевъ стрѣловидныхъ и сердцеобразныхъ, инпціалы изъ перегибающихся птицъ съ змѣиными оконечностями [1]) и даже изъ окрыленнаго быка, какъ будто срисованнаго съ ниневійскихъ колоссовъ. Сокращенныя схемы евангельскихъ сюжетовъ на поляхъ въ миніатюрномъ жанрѣ представляютъ всю грубость копіи.

Напротивъ того, рукопись коптская видимо блюдетъ оригинальный, хотя скудный характеръ, свойственный коптскимъ рукописямъ: пестро украшенная виньетками, заставками, знаками препинанія въ видѣ сердца, треугольника, розетки и пр., она всюду вноситъ свое плетеніе [2]), тогда какъ мы не видимъ его ни въ грузинской, ни въ армянской рукописи, — на родинѣ этого орнамента. Слѣдовательно, если эти послѣднія писаны гдѣ либо въ Византіи, напр. на Аѳонѣ, коптскій кодексъ писанъ дома. Съ этимъ согласна и вся перемѣна въ византійскомъ (всѣ надписи греческія) оригиналѣ: дикопорывистый, страстный тонъ, которымъ проникнуты всѣ сцены; водяныя краски, слегка покрывающія поверхность; старческія фигуры и множество мелкихъ чертъ восточнаго типа и характера, какъ напр.: толстыя губы, черные какъ смоль волосы, владыки или цари, сидящіе на корточкахъ, чалма Иродіады, татарскія шапки волхвовъ и пр. При композиціяхъ неудержимо страстнаго, бѣшенаго характера, любовь къ сценамъ жестокости и уродству; темный фонъ иллюстрацій, простота красокъ сообщаетъ также миніатюрамъ аскетическій оттѣнокъ. Въ Крещеніи ангелы летятъ сверху; въ бѣгствѣ въ

Еван. копт. Пар. Нац. б. Copt. № 13.

---

[1]) Совершенно тѣже формы встрѣчаемъ въ иниціалахъ меровингскихъ, см. напр. снимки ихъ въ изд. Le moyen âge et la Renaissance, vol. II. Miniatures, pl. 2. Также съ ркп. лат. Августина № 2110 въ извѣстномъ драгоцѣнномъ фоліантѣ графа Бастара, листъ 19 — VII в., изъ исторіи Григ. Турскаго, Библіи Лиможской нынѣ въ Париж. Библ. X в. ibid.

[2]) Вся эта орнаментика плетеныхъ крестовъ, рамокъ и пр. тождественна съ сирійскими Евангеліями той же Париж. Библ. 1191 и 1195 г. за № 40 и 41, съ изображеніемъ одного Евангелиста.

Египетъ изображены идолы въ видѣ черныхъ дьяволовъ съ золотыми рогами, летящіе внизъ головою, пальма преклонившаяся, для того, чтобы странники насытились ея плодовъ [1]) и пр.; при сценахъ исцѣленія непремѣнно присутствующая толпа съ дико протянутыми руками, перегнутыми уродливо головами выражаетъ изумленіе. Ученики въ сценахъ проповѣди, поученія, представлены разомъ устремившимися ко Христу: какъ ни грубы эти рисунки, все же видимъ здѣсь новые мотивы, плодъ горячей вѣры монаха-писца. Фантасмагорическія мечтанія его изображаютъ напр. дьявола около повѣсившагося Іуды: туловище изъ двухъ головъ слона съ клыками, ноги обвиты змѣями и обезьянья морда. Въ тоже время большая миніатюра сцены въ Канѣ служитъ какъ бы воспоминаніемъ индо-персидскихъ образцовъ: пирующіе сидятъ толпами, держатъ въ рукахъ букеты, на столахъ же вазы съ плодами, восточные флаконы съ цвѣтами и пр.

Всѣмъ извѣстно, какъ многочисленны греческія рукописи Евангелія съ изображеніями четырехъ Евангелистовъ и ихъ послѣдующія копіи въ рукописяхъ русскихъ, сербо-болгарскихъ, чешскихъ, латинскихъ и восточныхъ. Этотъ обычай изображать Евангелистовъ относится къ древнѣйшей эпохѣ (VI — VII вѣкамъ), и его распространеніе зависѣло столько же отъ каллиграфическаго копированія ихъ фигуръ, возможнаго для всякаго переписчика, сколько и отъ извѣстныхъ богослужебныхъ надобностей. Множество Евангельскихъ кодексовъ, идущихъ непрерывно съ IX в. по конецъ Виз. имперіи, также имѣетъ свое значеніе въ исторіи, хотя, несомнѣнно, самый духовный интересъ ихъ изображеній очень умаленъ этимъ жалкимъ копированіемъ. Въ самомъ дѣлѣ, лишь немногія и наиболѣе замѣчательныя рукописи X вѣка представляютъ нѣкоторое оживленіе мысли въ фигурахъ Евангелистовъ; такъ напр. одинъ рядъ рукописей изображаетъ ихъ стоящими или даже идущими. Лучшій изъ этихъ кодексовъ, не-
**Еван. Пар. 70.** сомнѣнно, Парижскій греч. за № 70, въ 16-ю долю, 964 года,

---

[1]) Чудесную исторію этой пальмы по апокрифамъ въ ст. Альбова Христ. чтеніе, 1872, стр. 320. Thilo, Cod. apocr., p. 396 — 7.

котораго миніатюрныя изображенія такъ поразительны своею отдѣлкою, что приводятъ въ отчаяніе копистовъ [1]); миніатюристъ съумѣлъ передать здѣсь въ тонкой моделлировкѣ то, что доступно лишь масляной живописи: необыкновенное богатство тѣней, выраженіе въ лицахъ, загаръ физіономій и складки, облегающія тѣло. Матѳей и Іоаннъ читаютъ раскрытую книгу какъ бы на ходу; Маркъ, лицомъ къ зрителю, съ вдохновеннымъ выраженіемъ еще собирается открыть ее. 756-й кодексъ Ват. Библ. (неизвѣстный Даженкуру) представляетъ Евангелистовъ въ безусловно тождественномъ рисункѣ, и Христа благословляющаго, которому Евангелисты какъ бы читаютъ свое повѣствованіе, но какъ далеко ниже самый рисунокъ! Къ этому же типу примыкаетъ рукопись Аѳонская (Ивер. м—ря?) за № 28 въ собраніи фотографическихъ снимковъ Севастьянова, относимая къ XI вѣку (вѣроятно, IX) [2]), въ которой стоящіе Евангелисты съ замѣчательною энергіею въ лицахъ, но работа гораздо хуже Парижской. Подобная же рукопись за № 51, въ которой Евангелисты указываютъ на текстъ, должна принадлежать уже XI вѣку, какъ и Вѣнской кодексъ № 240.

Еван. Ват. 756.

Еванг. Аѳона № 28, 51. Вѣн. Библ. № 24

Обыкновенная же манера изображенія представляетъ Евангелистовъ сидящими за аналоемъ, на которомъ положенъ развернутый свитокъ или позднѣе книга; сзади Евангелиста передняя часть зданія, или же портикъ, или даже горный ландшафтъ; позднѣе сложная фантастическая масса различныхъ зданій, башенъ, воротъ и пр., долженствующая изображать Іерусалимъ. Привычная поза всѣхъ Евангелистовъ представляетъ ихъ въ глубокой задумчивости, передъ свиткомъ или книгою, которую они иногда листуютъ, или читаютъ, но Лука, какъ написавшій самое большое Евангеліе, всегда изображается пишущимъ быстро, а Іоаннъ среди горъ и пещеры, въ пророческомъ экстазѣ слушая откровеніе диктуетъ своему ученику Прохору, — манера, перенесенная на

[1]) Labarte, Hist. d. a. ind. pl. 84. Въ изд. Луандра l. c. въ увелич. размѣрѣ, на 4 табл.

[2]) Рис. въ Христ. Древн. Прохорова, 1864 г. табл. 2—5.

Евангелиста изъ исторіи сочиненія Апокалипсиса; или же всѣ Евангелисты одинаково пишутъ, безъ различенія ихъ отдѣльныхъ характеровъ.

Въ этомъ многочисленномъ ряду кодексовъ опять таки первенство принадлежитъ Парижскому кодексу Нац. Библ., въ 12 д. за № 64, относимому къ X вѣку [1]. Богатая орнаментика миніатюрнаго жанра въ канонахъ рисуетъ намъ лучшія въ поздневизантійскомъ искусствѣ изображенія птицъ и животныхъ; мы видимъ среди роскошной зелени грифоновъ — эмблему храбрости, пасущихся коней, верблюда съ погонщикомъ, слона, Араба съ конемъ, пастуха играющаго на свирѣли, и прочія натуральныя сцены. Изображенія Евангелистовъ среди богатой и разнообразной обстановки отличаются живою энергіею жестовъ: Матѳей, поднявъ палецъ, задумался; Маркъ считаетъ по пальцамъ; Іоаннъ, согнувшись, какъ подобаетъ глубокой старости, размышляетъ. Самый текстъ имѣетъ нѣсколько миніатюръ: къ Матѳею родословіе Христа въ фигурахъ патріарховъ и пр.; къ Марку — Крещеніе; Лукѣ — Захарія, Іоанну — Слава Господня. 12 заставокъ въ концѣ представляютъ обильный запасъ формъ такъ называемаго романскаго стиля въ звѣряхъ, обвитыхъ змѣями, клубкахъ змѣй и пр. Къ IX вѣку (вѣрнѣе X) отнесено Еван. Брит. Муз., Арунд. отдѣла, № 547, помертвѣлаго типа, съ любопытными инициалами (Т въ видѣ урода на одной ногѣ).

Ев. Пар. 64.

Брит. Муз. Arund. 547.

Къ X вѣку относятъ и другое Евангеліе той же библіотеки, отд. Коплен. № 20, въ четв., которое въ своей орнаментикѣ заставокъ и каноновъ еще вспоминаетъ формы мозаическихъ рисунковъ, но превращаетъ уже всякую архитектурную форму въ растительную и въ этой игрѣ формами теряетъ истинное изящество. Изображенія Евангелистовъ въ золотомъ полѣ отличаются

Еванг. Пар. Библ. Coisl. № 20. Ват. № 354.

[1] Но основаніе этого Лабартъ видитъ въ томъ, что выходная аркада изображаетъ Богородицу и по сторонамъ ея стараго и молодаго императора: по его мнѣнію, Конст. Порфирородный и Романъ Лакапенъ, тогда какъ это просто Давидъ и Соломонъ, см. pl. 83 и текстъ. Въ изд. Луандра фигуры въ увелич. размѣрѣ, на четырехъ таблицахъ: Соломонъ (Давидъ), Иродъ, Захарія и Богородица.

мрачнымъ византинизмомъ, и Маркъ уже съ просѣдью. Замѣтимъ въ скобкахъ, что греческія рукописи Востока подчиняются все таки его манерѣ: такъ рукопись Ват. Библ. № 354 въ л. 949 г. иллюминована въ канонахъ желтою и кирпично-красною краскою.

Къ XI вѣку должны относиться рукопись Евангелія въ Вѣнской библіотекѣ за № 50 Cim. 4 (въ Supplem. Коллара, № 6), замѣчательная описанною нами шраффировкою острымъ инструментомъ по золоту (техника Сіенской школы) и Евангеліе Париж. Библ. Coisl. 21, съ прелестнѣйшими рисунками различныхъ заставокъ и каноновъ; изображеніе самихъ Евангелистовъ, помѣщенное подъ собранной занавѣсью, копируетъ древній образецъ: Матѳей и Іоаннъ сидятъ, задумавшись и держа въ рукахъ тростникъ и хартію; аналои уже имѣютъ обычную ножку въ видѣ дельфина. Напротивъ того, рукопись той же библіотеки Парижской за № 71 представляетъ намъ и орнаментику въ сухомъ узаконенномъ типѣ, въ которомъ крестообразные разводы вѣтвей оканчиваются схематическими синими листьями съ зелеными бликами и условными трехлепестковыми цвѣтками или розеткою; изображенія Евангелистовъ отличаются изможденнымъ типомъ въ худыхъ, вырѣзавшихся чертахъ, глубокихъ и воспаленныхъ глазахъ, лихорадочномъ румянцѣ на впалыхъ щекахъ. Особенно мраченъ видъ Іоанна, среди скалъ Патмоса повѣствующаго Прохору. Тонкія миніатюры Евангелія Марціаны № 541, въ 18-ю д. л., XI вѣка, исполнены въ той Marc. 541. зализанной моделлировкѣ, которая, хлопоча особенно о тѣняхъ, оживкахъ, изображаетъ тѣло темно-коричневымъ съ красноватыми старческими жилками на лицѣ и непремѣнною сѣдиною въ черныхъ волосахъ; фигура Луки замѣчательна даже естественностью складокъ и натуральностью формъ.

Одно изъ Евангелій Лаврентіанской Библ. въ 4° Plut. VI, 18, отнесенное у Бандини даже къ X вѣку, хотя оно носитъ всѣ признаки XI вѣка, также представляетъ отличные рисунки Евангелистовъ, барельефы, занавѣсы и другія традиціональныя формы Македонскихъ рукописей; въ небѣ видна Десница или Христосъ погрудь.

Еван. Лавр. библ. Plut. VI, 18.

Затѣмъ встрѣчаемъ многочисленный разрядъ Лицевыхъ Евангелій XI вѣка, исполненныхъ вполнѣ удовлетворительно съ технической точки зрѣнія, но лишенныхъ всякаго художественнаго движенія; блестящая орнаментика не соотвѣтствуетъ одеревянѣлымъ формамъ фигуръ. Лучшимъ образцомъ могутъ служить два интересные кодекса Синод. Библ. въ Москвѣ за № 518 и 519, въ четв. съ прелестными украшеніями каноновъ, но жалкимъ схематическимъ рисункомъ Евангелистовъ. Однакоже, замѣчательнымъ образомъ, въ обоихъ кодексахъ—дружкахъ, представлены надъ Евангелистами ихъ эмблемы — переводъ, спеціально принадлежащій западному искусству и до позднѣйшихъ временъ не встрѣчающійся въ византійскомъ. Можетъ быть, по причинѣ простаго незнанія или же особыхъ соображеній, эти эмблемы распредѣлены также не совсѣмъ обычно: надъ Матѳеемъ *левъ* держитъ свитокъ съ его монограммою, надъ Маркомъ-же *быкъ* [1]), въ 519 кодексѣ къ Лукѣ *ангелъ*. Подобныя рукописи въ Британской Публ. Библ.: въ греч. рукописи въ л. Harl. 5785 выходная заставка изображаетъ четырехъ апокалипсическихъ животныхъ; фигуры Евангелистовъ страдаютъ кирпичнымъ тѣломъ, блѣдностью красокъ, вялостью безпомощнаго рисунка. Другая рукопись отдѣла Harl. № 1810, въ которой растительная орнаментика замѣняется уже геометрическими формами, предлагаетъ украшенія каноновъ уже въ заставкахъ къ Евангелистамъ, но нельзя думать, чтобы въ этомъ заключалась особая мысль. Нѣсколько миніатюръ при каждомъ Евангеліи представляютъ казенные рисунки главнѣйшихъ праздниковъ; но напр. въ Сошествіи Св. Духа вмѣсто дверей дома и народа или аллегорической фигуры царя—міра изображены врата темницы и около нихъ два воина съ копьями,—забавное смѣшеніе истиннаго смысла. Замѣчательный кодексъ греч. Евангелія XI в. въ Лаврент. библ. за № 163 (посвященный въ царствованіе Андроника Комнена въ Трапезунтѣ, ц. Маріи Златоглавой) съ прекрасными фигурами, замѣчательными по тонкости изображенія,

Синод. библ. №№ 518. 519.

Брит. Муз. Harl. 5785.

Тоже Harl. 1810.

Еван. Лавр. б. № 163.

[1]) Объ этихъ перемѣнахъ см. Аѳанасія Synopsis Srcipturae, t. II p. 155, у Дидрона Manuel etc. p. 308 прим.

(старческія налитыя кровью лица) и интересною миніатюрою Христа, учащаго ребенкомъ въ храмѣ.

Еван. Парм. Нац. Библ.

Евангеліе Пармской Нац. Библіотеки, въ четв., — замѣчательный образецъ миніатюрнаго жанра [1]), но уже съ признаками паденія въ длиннотѣ фигуръ, зеленыхъ одеждахъ, также содержитъ изображеніе праздниковъ. Послѣ маленькаго изображенія Евсевія и Карпіана выходная миніатюра изображаетъ Славу Господню: Христосъ, возсѣдящій на радугѣ, окруженъ Херувимами съ ликами: львинымъ, тельчьимъ и пр. и эмблемами Евангелистовъ, держащими Евангелія, а по угламъ самими четырьмя Евангелистами; далѣе Давидъ и Исаія, Петръ и Павелъ, Іоаннъ Богословъ и императоръ Константинъ. Вторая миніатюра рисуетъ намъ Рождество и Воздвиженіе Креста съ Константиномъ и Еленою. Къ каждому Евангелію въ заставкѣ главное его событіе: къ Матѳею путешествіе въ Назаретъ; Марку — Креститель, крестящій народъ въ купели; Лукѣ — Рожденіе Предтечи: поздравители съ дарами, Захарія пишетъ на таблеткѣ; Іоанну — Сошествіе во адъ. Три листа многоличныхъ миніатюръ изображаютъ: чудо въ Канѣ: Христосъ уже возлежитъ здѣсь съ Петромъ; спасеніе Петра: по тексту — онъ раздѣтъ и въ одномъ препоясаніи; Умовеніе могъ и Снятіе со креста полны тѣхъ художественныхъ мотивовъ, которыми воспользовался Дуччіо.

Замѣчательная рукопись Ватик. Библ., отд. Urbin. 2, написанная въ 1128 г. съ посвятительными стихами въ честь Іоанна (а не Алексѣя) Комнена филометора, порфиророднаго автократора земли Авзоновъ, предлагаетъ подобную же иллюстрацію [2]), но со внесеніемъ уже новыхъ элементовъ и формъ декоративнаго направленія искусства при Комненахъ. Такъ въ выходной миніатюрѣ Христосъ, окруженный «милосердіемъ и правосудіемъ» — заступницами за императора, вѣнчаетъ Іоанна Комнена и Алексѣя (+1118), стоящихъ съ лабарумами и на по- Ват. Urbin. 2.

---

[1]) Какъ образецъ византійскаго искусства, описана у Розини въ его Storia della pittura Italiana 1839—47, t. I p. 49 съ рис. выходной миніатюры.

[2]) Почти всѣ главныя миніатюры изданы Даженкуромъ pl. Peint. 59.

душкахъ. Тѣже праздники Господніе къ Евангеліямъ: въ Крещеніи виденъ народъ и гетимасія вверху; сцена Рождества Предтечи обставлена сложно и пышно. Натурализмъ проявился въ мертвенныхъ лицахъ Комненовъ съ длинными загнутыми носами, высоко поднятыми бровями и тонко прорѣзанными сухими губами

Ват. Palat. 189. фанатическаго восточнаго типа. Другое Евангеліе той же библіотеки, отдѣла Palat. № 189, въ 32-го д. л., очень близко по изображенію праздниковъ къ Урбинскому кодексу. Шесть праздниковъ въ большомъ размѣрѣ содержитъ въ себѣ Аѳонское Евангеліе за № 57 въ фотографической коллекціи Севастьянова. Аѳон. Еван. 57.

Черезъ весь XII вѣкъ проходитъ этотъ типъ лицеваго Евангелія, и чѣмъ далѣе, тѣмъ болѣе теряется жизнь и красота

Еван. Ват. б. №№ 1158, 1522. въ его изображеніяхъ. Въ Ватиканской Библіотекѣ нѣсколько рукописей: № 1158 (ркп. папы Иннокентія III), блестящая золотомъ и красками, по тонкости оживокъ, напоминаетъ нѣмецкихъ мастеровъ XIV стол.; всѣ Евангелисты, даже Маркъ, сѣды. Въ № 1522 фигуры отличаются длинными бородами. Много кодек-

Еван. Брит. Муз. Burn. 19. совъ въ Брит. Музеѣ, въ отд. Burn. 19, въ четв.: при хорошей техникѣ, рѣзкость и черствость фигуръ, краснокоричневое тѣло, лицо изрытое морщинами и худоба тѣла. Мало по малу и самая техника слабѣетъ: фигуры становятся уродливы, бѣлые блики, подобно мылу, покрываютъ одежду; мучительно мелкая штриховка въ одномъ направленіи, насупленное выраженіе, монашеская обстановка; золото становится красноватымъ, краски мутны и грязны, моделлировка ограничивается наложеніемъ оливковыхъ тѣней; голубую краску начинаетъ смѣнять зеленая. Таковы

Еван. Брит. Муз. 4949, 26103, 22740 Burn. 20. рукописи Британскаго Музея за №№ 4949, 26103, 22740, Burn. 20 (1285 г.); въ Лаврентіанской Библ. Plut. VI, cod.

Еван. Лавр. б. Plut. VI, 7, 14. 7 и 14, послѣдній съ особенно уродливою драпировкою—закругленныхъ зигзагами и защипанныхъ складокъ; въ Библ. Общины

Еван. Сіены, Коммун. библ. (Коммунал.) въ Сіенѣ Евангеліе XII в. (извѣстное переплетомъ съ отличными византійскими финифтяными изображеніями на зотыхъ цатахъ [1])), замѣчательное тѣмъ, что заглавныя буквы при-

---

[1]) Изд въ рис. Лабартомъ l. c. pl. 101.

няты какъ орнаментъ на зданіяхъ, фонтанѣ и представляютъ разнообразныя фигурныя формы: руки, вазы и пр. Въ Падуѣ, въ соборной ризницѣ хранится Евангеліе греч. священника Исидора отъ 1170 г., съ звѣриными буквами, уродливыми ломаными фигурами и дурными бѣлесоватыми красками. На Аѳонѣ рукописи подъ №№ 2, 25, 31 и др. Въ Имп. Публичной Библіотекѣ нумера: 67 (отнесенное въ каталогѣ къ XI в., но позднѣе по миніатюрамъ) съ изображеніемъ креста и двухъ агнцевъ по его сторонамъ; 98 отличается уже значительнымъ упадкомъ всей техники рисунка; 105 (въ типѣ Новаго Завѣта Палермской библ.) со многими миніатюрами; 101—съ Аѳона изъ м-ря Св. Аѳанасія, рѣжущее глаза дисгармоніею бликовъ и тѣней, и № 72 (1062 г.), отличающійся оливковымъ тѣломъ и деревянностью складокъ.

Еван. Падуан. Собора.

Аѳон. Ев. № 2, 25, 31.

Еван. Имп. Публ. Библ. № 67, 68, 72, 98, 101, 105.

Въ XIII столѣтіи это паденіе техники усиливается настолько, что забывается самая гамма византійскихъ красокъ и вмѣсто голубой, розовой и свѣтло зеленой а также пурпурной является темнозеленая, алая или кирпичнокрасная; въ деталяхъ грубая пестрота, всѣ одежды и даже утварь усыпаются жемчугомъ. Эмблемы Евангелистовъ, перешедшія въ византійскую иконографію (или возобновленные въ ней) отъ соприкосновенія съ западнымъ искусствомъ, становятся обычнымъ дополненіемъ сцены; напр. въ Пар. кодексѣ № 51 налой Іоанна утвержденъ на орлѣ, въ № 95 той же библіотеки орелъ несетъ ему Евангеліе съ небесъ; въ первой рукописи также изображенъ Св. Духъ, глаголющій Марку въ видѣ голубя у его уха. Въ то время, какъ Евангеліе 1263 года за № 11 той же библіотеки еще сохраняетъ по крайней мѣрѣ раскраску прежняго времени, рукописи Евангелій XIII вѣка въ Ватиканской Библіотекѣ за № 1155 и 1159 имѣютъ уже краски мутныя, контуры толстые, наведенные черною краскою и не скрытые, фонъ или желтый; или темнозеленый; задумавшійся Матѳей крутитъ свой усъ.

Еван. Пар. б. № 51, 95, 117.

Еван. Ват. № 1155, 1159.

Этого послѣдняго разряда Лицевыхъ Евангелій особенно много въ Италіи, притомъ Южной (библіотеки Монтекассинскаго монастыря, другихъ Василіанскихъ монастырей, Мессины, Палермо,

Капуи и пр.), гдѣ они остались, какъ памятники тѣсныхъ связей страны съ Византіею. Изъ этихъ кодексовъ, однако, разсѣянныхъ по монастырямъ и церквамъ немногіе доступны иностраннымъ изслѣдователямъ, но и немногіе заслуживаютъ вниманія, такъ какъ повторяютъ въ слабой манерѣ одни и тѣже мотивы. Нѣсколько находится въ Римѣ: въ библіотекѣ Барберини (между другими №№

Еван. Барберин. б. № 184, IV. 31.

184; IV, 31—кодексъ, который, относясь къ 1153 году, служитъ образчикомъ паденія, пестротою красокъ, коричневыми тонами тѣла и невозможными складками), Валличелліанской (два

Еван. Валлич. б. F. 17.

кодекса, получше № F. 17), Киджи (Chigi). Въ Національномъ

Еван. Нац. Муз. въ Палермо.

Музеѣ Палермо сохраняется греч. кодексъ Новаго Завѣта XIII вѣка мелкаго письма, со многими миніатюрами, по преданію, принадлежавшій Констанціи, матери Имп. Фридриха II, которая какъ мать этого «антихриста», по гвельфскому преданію, родила его монахинею; кромѣ иллюстрацій Евангелія подобныя же и къ Посланіямъ; передъ Дѣяніями Лука, на тронѣ пишущій, и слуга ожидающій, чтобы отнести рукопись Ѳеофилу. Какъ этотъ кодексъ кромѣ Новаго Завѣта, содержитъ въ себѣ и Псалмы (см.

Нов. Завѣта Синод. б. № 382.

выше), такъ и рукопись Синодальной Библ. за № 382—407 въ 12-ю долю, содержитъ въ себѣ сходную иллюстрацію: къ изображеніямъ Евангелистовъ прибавлены ихъ эмблемы, окрыленныя въ медальонахъ; къ Посланіямъ Ап. Іаковъ пишущій съ любопытномъ типѣ Еврея; — Ап. Петръ на большомъ престолѣ, лицемъ къ зрителю и др.,—все это въ сравнительно хорошемъ исполненіи а фигуры къ Псалмамъ не лишены и художественности (Аввакумъ).

Замѣчательные отрывки Дѣяній и Посланій, быть можетъ, даже XI в., сохранены въ видѣ вставочныхъ выходныхъ листовъ въ латин-

Ркп. Посланій Брит. Муз. Harl. 7551.

скомъ Евангеліи Британскаго Музея за № Harl. 7551, съ монументальными рисунками: Павла, мрачнаго типа, и Іоанна истолкователя.

Наконецъ, эта иллюстрація Лицевыхъ Евангелій перешла на другія богослужебныя и духовныя книги, напр. Пророчества, соч. Отцовъ Церкви. Между первыми извѣстны три рукописи Пророчествъ съ миніатюрами: лучшая изъ нихъ въ Лаврентіанской Флор. библі-

отекѣ XI вѣка, содержа въ себѣ Толкованія (catena) на Пророковъ: Исаію, Іеремію и пр. Plut. V, код. 9-й, есть одна изъ прекраснѣйшихъ лицевыхъ рукописей, но сохранила только *одну* миніатюру: среди золотаго поля, Іеремія указываетъ въ голубомъ кругѣ неба Христа. Монументальная фигура Пророка, стоящаго передъ зрителемъ, лицомъ же обернувшись къ Христу, — замѣчательное созданіе византійскаго искусства: движеніе головы и плечъ измѣнило и оживило позу и драпировку; суровыя, худыя черты лица Пророка, глубокія морщины, сухой овалъ и волнистыя волосы съ просѣдью возведены въ художественный типъ. Но всего выше моделлировка, которая тонкостью и разнообразіемъ переходовъ въ краскахъ и тѣняхъ даетъ положительные признаки свѣтотѣни [1]). Далеко слабѣе рукопись пророчествъ Исаіи Ват. библ. за № 755 въ листъ, о которой мы уже говорили, IX или вѣрнѣе X вѣка, съ тремя миніатюрами, изъ которыхъ одна изображаетъ Пророка, изрекающаго велѣнія Духа, котораго Десница видна въ небѣ; кругомъ медальоны съ изображеніемъ Свв. Кирилла, Θеодорита и др.; вторая — бдѣніе Исаіи ночью, а третья мученическую его кончину отъ пилы. Эти раннія рукописи послужили образцами для позднѣйшихъ, изъ которыхъ мы владѣемъ характерною копіею въ Библіотекѣ Киджи въ Римѣ: Толкованіе на Пророковъ XII или даже XIII вѣка [2]), въ листъ: большая рукопись въ 500 л., за № 54 въ отд. R. VIII, изображаетъ намъ Пророковъ въ монументальныхъ же фигурахъ (28 сантим.), лицомъ къ зрителю и благословляющихъ. Типы содержатъ въ себѣ еще хорошіе мотивы; Іоиль, Амосъ еще молоды, хотя съ бородкою; напротивъ, Іона сѣдъ и плѣшивъ; Аввакумъ молодой, тоже Софонія; Аггей уже сурово серьезенъ, а Исаія въ типѣ Іоанна Крестителя. Техника пала совсѣмъ, контуры грубы и толсты, краски мутно-грязны, и гиматіи — или олива, или вохра.

Пророч. Лавр. б. Plut. V, cod. 9.

Пророч. Ват. б. № 755.

Пророч. б. Киджи R. VIII, 54

---

[1]) Контуръ фигуры въ рис. каталога Бандини, т. I, табл. 2.

[2]) Въ оглавленіи названъ владѣлецъ ркп.: Іоаннъ Матвѣй Гибертъ, еп. Уроны.

Наконецъ та же монументальная иллюстрація Евангелій въ XI и XII вѣкахъ была перенесена и на духовныя сочиненія Отцовъ церкви. Изъ нихъ слова Іоанна Златоуста, какъ пользовавшіяся въ эту эпоху особеннымъ почитаніемъ [1]), представляются намъ въ четырехъ кодексахъ, изъ которыхъ одинъ въ Париж. Библ. Coisl. 79 въ л., писанный для имп. Никифора Вотаніата въ 1080 году, древнѣйшій и украшенъ болѣе остальныхъ. Четыре большія парадныя миніатюры прекрасной работы, но со всѣми поздними чертами неправильнаго рисунка, съ тяжелыми расшитыми одеждами, такъ что сидящая фигура, если она должна быть изображена лицомъ къ зрителю (а не въ профиль, какъ Евангелисты) кажется стоящею съ согнутыми колѣнами; вездѣ жемчугъ, вездѣ пестрый орнаментъ и арабески, пожалуй, дѣйствительно приближающіяся къ восточнымъ образцамъ. Миніатюры изображаютъ самого Императора [2]) въ клѣтчатомъ таларѣ и хламидѣ, по сторонамъ его Правосудіе и Истина одѣты въ хитоны съ короткими рукавами; ниже вельможи; далѣе императоръ принимаетъ книгу отъ Златоуста, а справа Архангелъ Михаилъ въ иконописномъ одѣяніи императоровъ и красныхъ башмакахъ; императоръ и монахъ Савва за налоемъ и Христосъ, вѣнчающій императора и императрицу.

Код. І. Златоуста Пар. б. Coisl. 79.

Другая рукопись 45 Гомилій Златоуста (на Ев. Матѳея) XI вѣка, въ той же библ. Coisl. 66 кромѣ множества разнообразныхъ заставокъ изображаетъ самого Златоуста въ томъ сухомъ и вмѣстѣ страстномъ типѣ изможденнаго низкорослаго человѣка, съ маленькими проницательными глазами, большимъ лбомъ и рѣдкою бородкой, который, начиная съ византійскихъ мозаикъ (Палатинская капелла въ Палермо) и мелкихъ изображеній въ эмаляхъ, миніатюрахъ и пр., также точно описанъ въ подлинникѣ

Гомилія І. Злат. Пар. б. Coisl. 66.

---

[1]) Перенесеніе при Константинѣ Порфир. его мощей, см. Rambaud L'empire grec au X-e S., p. 113.

[2]) См. подробное описаніе въ соч. Labarte Hist. d. arts ind. t. III. Монфоконъ Bibl. Coislin. стр. 135 о чиновникахъ. Ваагенъ, Kunstw. in Paris. стр. 227.

Эльпія (Ульпія) Ромейя XII в.[1]). Такая же миніатюра въ спискѣ XII в. въ Марціанѣ Cl. II, cod. 27 передъ 25-ю гомиліею, но костюмъ представляетъ голубую ризу съ кружками и крестчатый паллій, и рукописи Синод. Библ. за № 41 XII или XIII вѣка, гдѣ изображены также Христосъ во славѣ и Евангелисты.

I. Златоус. Marc. cl. II. cod. 27.

Код. I. Злат. Син. б. № 41.

Замѣтимъ, наконецъ, что къ этому же отдѣлу парадныхъ иллюстрацій относятся и пресловутыя миніатюры, украшающія оба кодекса Догматической Панопліи, сочиненія Евѳимія Загабена, написаннаго по повелѣнію Алексѣя Комнена: Ват. № 666 и Синод. Библ. № 387; эти миніатюры, изображающіе шествіе Святителей на защиту православія и Алексѣя передъ Христомъ, тождественны въ обѣихъ рукописяхъ и не прибавляютъ ничего къ нашимъ свѣдѣніямъ о художествахъ въ эпоху Комненовъ[2]).

Панопл. Ват. б. № 666 и Синод. б. 387.

Внѣ религіозной живописи духовныхъ книгъ существовали также въ Византіи и миніатюры въ сочиненіяхъ научныхъ или учебныхъ: изъ нихъ рукопись Хирургіи т. наз. Гиппократа XI вѣка въ Лаврент. Библ. Plut. 74, код. 7[3]) особенно богата крупными миніатюрами, въ которыхъ для насъ интересны развѣ только фигурныя арки портиковъ, да уродованіе человѣческаго тѣла живописцемъ; рукопись Пар. Библ. сочиненій Гиппократа за № 2144 относится къ 1345 году.

Хирург. Гипп. Лавр. б. Plut. 74. 7.

## V.

Анализъ памятниковъ византійскаго искусства въ періодъ его вторичнаго процвѣтанія достаточно показалъ намъ, что это процвѣтаніе было кратковременно, обязано своимъ существованіемъ исключительно общему государственному процвѣтанію Византіи и

---

[1]) См. текстъ и переводъ, изд. Арх. Порфирія въ Трудахъ Кіев. Дух. Акад. за 1867 г. и указателѣ Моск. Синод. Библ. арх. Саввы.

[2]) У Даженкура, Peinture, pl. 58. Въ Христ. Древн. г. Прохорова. 1863 г.

[3]) Подробно о рукописи въ каталогѣ Бандини, т. 3, стр. 55. Рис. въ изд. Даженкура, l. c. pl. 48.

потому, какъ явленіе внѣшнее, не поддержанное въ своемъ развитіи причинами внутренними, не могло пустить глубоко корней. Художество, вызванное къ жизни политическими обстоятельствами, не было способно къ самостоятельности и не успѣло этого достигнуть, какъ уже перемѣна этихъ обстоятельствъ повлекла его къ паденію. Цивилизація, вѣками стянутая къ великому городу, падала вмѣстѣ съ нимъ и не находила себѣ пріюта въ истощенныхъ, впавшихъ въ дикость провинціяхъ. Искусство, служившее непосредственно церкви, или даже бывшее одною изъ мелкихъ функцій ея, вмѣстѣ съ потрясеніемъ ея внѣшняго положенія, бѣднѣло и мельчало какъ въ задачахъ своихъ, такъ и производствахъ, и теряло разомъ прежній блескъ, который становился немыслимъ въ періодъ бѣдствій. Эти и имъ подобные удары, наносимые византійской культурѣ и ея искусству, начались уже съ неурядицъ XII вѣка и превратились въ истинныя бѣдствія со времени завоеванія Византіи крестоносцами (1204 — 1261): пожары, разграбленія, поборы раззорили Имперію; орды варваровъ грабили городъ, монастыри, дворцы и даже Св. Софію, а феодальные властители вытягивали послѣдніе соки въ народѣ: отъ 14 городовъ Кипра скоро осталось только четыре, и то въ родѣ деревень. Церкви и дворцы Генуи и Венеціи украсились матеріалами и плитами, проданными Генуэзцамъ отъ новыхъ владѣльцевъ дворцовъ Византіи, какъ описываетъ лѣтописецъ. Среди неурядицъ и бѣдъ духъ народный одичалъ, и та образованность, которою кичились Греки противъ варваровъ Европы, умалилась, не поведши, однако, къ уменьшенію женоподобной изнѣженности, расточительности, подкупности и продажности злаго и развращеннаго общества, всего того зла, которое скопилось въ немъ и дало ему прозвище въ устахъ своего же патріота «народа, потерявшаго смыслъ» [1]). Этотъ народъ, воспитанный на античныхъ преданіяхъ и формахъ, столь способный къ политиче-

---

[1]) См. характеристику византійскаго общества по Никитѣ Акоминату въ соч. г. Ѳ. Успенскаго: Византійскій писатель Никита А. изъ Хонъ. Пет. 1874 г., гл. III стр. 43—103.

ской жизни, поклонникъ красоты, потомокъ и наслѣдникъ римлянъ, именемъ которыхъ онъ дорожилъ, жилъ идеею тѣсной связи съ культурою древняго міра и, понятно, терялъ свою идею, когда его отрывали отъ почвы, когда столицу греческой Имперіи переносили изъ Константинополя въ Никею и Трапезундъ. Имперія, возстановленная въ Цареградѣ Михаиломъ Палеологомъ, въ новомъ устройствѣ своемъ уже не вполнѣ сохранила свой прежній античный характеръ [1]), а поколѣніе людей, встрѣчавшихъ эту Имперію, отрѣзано было отъ прежней полувѣковымъ хозяйничаніемъ генуезскихъ, венеціанскихъ, фламандскихъ, французскихъ и иныхъ феодальныхъ авантюристовъ, разорвавшихъ Имперію на мелкіе куски. Паденіе столицы, говоритъ Финлей [2]) вносило тревогу во всѣ провинціи, такъ какъ національное существованіе было тѣсно связано съ центральнымъ правительствомъ, а новое чужое правленіе представлялось безначаліемъ, тѣмъ болѣе безнадежнымъ, что вымершій гражданскій духъ націи не позволялъ надѣяться на общественную инициативу, а муниципальныя учрежденія въ провинціяхъ настолько утратили политическую жизнь, что подчинялись всякому захвату центральной власти, какъ прежде дворцовымъ переворотамъ. Тѣмъ менѣе, понятно, желало это общество какихъ либо новыхъ, хоть бы и настоятельно необходимыхъ перемѣнъ въ своемъ положеніи, когда внѣшнее устройство Имперіи было возстановлено, и, исторія ея, казалось, приняла вновь свой монотонный типъ, чтобы удерживать его въ теченіи двухъ столѣтій. Но въ тоже время этотъ типъ далеко отошелъ отъ своего древняго образца еще въ эпоху Македонской династіи: мудрыя начала распредѣленія властей въ римской Имперіи болѣе не имѣли мѣста, произволъ исполнительной власти давно ограничилъ тотъ кругъ, изъ котораго выходили люди администраціи и лишили ее силы интеллекта,

---

[1]) Соч. Медовикова, Латинскіе императоры въ Константинополѣ М. 1849, стр. VII и др. Labarte, l. c. I p. 90—6.

[2]) History of the Byz. and Greek Empires from 716 to 1453, vol. II p. 349 кн. 4-я.

науки и опыта; господство привиллегій, политическое невѣжество, обѣднѣніе идей, упадокъ промышленности и застой въ народной жизни отвѣчали дикому безправію въ управленіи; народъ не искалъ уже въ центральной власти удовлетворенія своихъ нуждъ, и провинціи только внѣшнимъ образомъ держались имперіи. Соединеніе и сліяніе власти церковной съ политической было всегда самымъ болѣзненнымъ пунктомъ, подымавшимъ безконечную и безплодную тревогу; эта сфера теперь притянула къ себѣ всѣ дурныя страсти и въ эпоху деспотической, разнузданной династіи Палеологовъ церковь стала средоточіемъ политической оппозиціи. Когда исчезъ литературный вкусъ, политическая жизнь, умерло также патріотическое чувство и гражданская свобода; жизнь и мысль общества ушли въ церковныя дѣла, ту арену, гдѣ общественное недовольство должно было проявляться или въ формѣ православнаго абсолютизма или же въ ересяхъ и расколахъ; церковная обрядность и догматика стали, къ сожалѣнію, исключительною областью выраженія народной воли и недовольства. Достаточно прослѣдить исторію патріарха Аѳанасія и борьбы приверженцевъ Іосифа и Арсенія. Въ концѣ существованія Имперіи мы слышимъ о небывалыхъ уничиженіяхъ ея храбрыми дружинами, на свободѣ хозяйничавшими въ сѣверныхъ частяхъ, какова: напр. великая дружина Каталанъ, о девятикратномъ посѣщеніи столицы чумою въ теченіи 100 лѣтъ, хладнокровныхъ и безнаказанныхъ злодѣйствахъ самихъ Императоровъ и явно присутствуемъ при умираніи больнаго политическаго организма.

Этотъ краткій очеркъ внутренняго состоянія Византіи въ эпоху ея разложенія съ 1204 по 1453 годъ самъ по себѣ даетъ указаніе того, чего можно ожидать отъ художественной жизни Имперіи. Искусство, предоставленное теперь самому себѣ, послѣ того, какъ оно обильно эксплуатировалось въ своихъ задачахъ и формахъ въ XI и XII вѣкахъ внѣшнею властью, по тому самому падало безвозвратно. Въ этомъ организмѣ, видимо, лишенномъ жизни уже издавна, не было собственнаго питанія, и его существованіе обусловливалось внѣшними мѣрами. Поэтому, въ собственномъ смыслѣ, въ эту эпоху искусство уже не существуетъ,

его историческая роль сыграна и переходитъ въ руки другихъ болѣе живыхъ силъ Запада. Какъ самая исторія политическая и бытовая представляетъ за это время поразительную лѣтопись бѣдствій, безправія и развращенности, такъ и исторія искусства считаетъ только тѣ ступени глубочайшаго паденія, которыми приближалось оно къ послѣднему своему разложенію. Ибо не насильственное прекращеніе политической жизни привело съ собою это разложеніе , но порочность самаго организма. Въ самомъ дѣлѣ, трудно найти, кромѣ развѣ первобытныхъ издѣлій дикарей, болѣе грубости, варварскаго уродства формъ, какъ въ византійскомъ искусствѣ послѣдняго періода Имперіи, и эта грубость наступала послѣ вѣковаго обладанія самымъ утонченнымъ изяществомъ. Дѣтская мазня удовлетворяла теперь любителя живописи и наполняла такимъ множествомъ иллюстрацій извѣстныя рукописи, какого не находимъ въ теченіи всей исторіи миніатюры. Спеціально монашеское направленіе, задачи внѣшняго аскетически-обряднаго характера, грубый мистицизмъ, проявляющійся въ безсильномъ недовольствѣ жизнью и отреченіи отъ нея, и связанный съ ходячими принципами восточнаго фатализма, суевѣрное воображеніе, настроенное астрологическими гаданіями и демонологіей[1]), составляютъ отнынѣ ту почву, на которой живетъ искусство. И, конечно, мы не найдемъ лучшаго выраженія этому направленію искусства, какъ популярныя иллюстраціи толкованій на книгу Іова или Житія Варлаама и Іоасафа Царевича; но тоже направленіе проникаетъ и въ оригиналы, данные эпохою предъидущей и на глазахъ нашихъ разлагаетъ ихъ мысль и формы. Техника теряетъ отъ каждаго опыта и ухудшается съ каждымъ новымъ поколѣніемъ мастеровъ: мы присутствуемъ при самомъ процессѣ паденія, наблюдая, какъ мутнѣютъ краски, уродуется и сокращается въ контурахъ схематическій рисунокъ, какъ гамма свѣтлыхъ красокъ смѣняется на болѣе и бо-

---

[1]) Кромѣ собственно магическихъ сочиненій, и въ духовной литературѣ замѣчается особый отдѣлъ сочиненій о демонахъ (Михаилъ Пселлъ ст.), гомилія Ѳ. Абухары о борьбѣ Христа съ демономъ и пр., хотя на почвѣ нравственной.

лѣе темныя, какъ исчезаетъ, наконецъ, самый типъ. Подобное быстрое паденіе всего лучше наблюдать тамъ, гдѣ одна внѣшняя сторона художества занимаетъ живописца, гдѣ ему нечего создавать, и гдѣ передъ нимъ готовые образцы — въ лицевыхъ Евангеліяхъ. Мы знаемъ нѣсколько подобныхъ рукописей отъ XIII и XIV вѣка, но еще многія держатся прежней манеры, и мы относили ихъ къ разряду подражательныхъ работъ XIII вѣка (см. выше); но есть между ними такія, которыя совершенно отрѣши-
Еванг. Пар. библ. № 118. лись уже отъ традиціи. Въ Париж. библ. Евангеліе за № 118, XIV в. въ 16 д., представляетъ намъ полное господство красной краски, смѣнившей розовую; при этомъ фигуры низки, тѣло темнозеленаго и оливковаго цвѣта. Рукопись 1302 г. въ библ.
Еванг. Марціаны Cl. I. cod. 20. Марціаны св. I, cod. 20, писанная каллиграфомъ Өеодосіемъ[1]), знаетъ только красную, зеленую и желтую краски; вмѣсто золотаго фона бѣлый натуральный; въ орнаментикѣ видно вліяніе восточнаго вкуса и возвращеніе къ простѣйшей рѣзьбѣ и плетенію.
Еван. Брит. Муз. Harl 5731. Въ Брит. Музеѣ рукопись Harl. 5731 представляетъ прямо орнаментику каноновъ, исполненную красными чернилами, въ первобытномъ геометрическомъ рисункѣ; изображенія Евангелистовъ вполнѣ утратили византійскіе типы; всѣ они одного возраста и одинаковыхъ грубыхъ чертъ; даже Матөей черноволосъ, а не сѣдъ.
Еван. Бар-берин. библ. № 16. Въ Евангеліи Барберинской библ. за № 16 XIV вѣка грубаго вида Евангелисты держатъ большія заглавныя буквы, орнаментированныя плетеніемъ, котораго концы представлены въ видѣ змѣиныхъ, звѣриныхъ и птичьихъ головъ и пр., раскрашенныхъ красною краскою. Наконецъ, нѣсколько лицевыхъ Евангелій Аөона
Еван. Аөон. м-рей №№ 23. 24. 62. (въ собраніи Севастьянова №№ 24, 23, 62 и др.) показываютъ намъ весьма характерную утрату типовъ; мы видимъ здѣсь однообразныя, будто бы красивыя мелкія черты, маленькій тупой носъ и крошечныя губы, круглое лицо, большой до нельзя лобъ, словомъ, какъ разъ тотъ самый типъ, который былъ усвоенъ рус-

[1]) Любопытно, что каллиграфъ именуетъ себя Амартоломъ *καὶ ῥακενδύτης*.

скою иконописью съ XVI вѣка. Замѣчательно также, что, подчиняясь западному искусству, и согласно съ извѣстными преданіями, Евангелисты изображаются такъ: за Матѳеемъ ангелъ, за Маркомъ Петръ, глядя въ книгу, за Лукою Павелъ, за Прохоромъ Іоаннъ.

Паденіе мысли и содержанія, фаталистическое преклоненіе передъ дѣйствительностью, самоотреченіе, уничтоженіе личности и воли, исканіе самозабвенія и гробоваго покоя вмѣстѣ съ аскетическимъ убѣжденіемъ въ ничтожествѣ и нищетѣ всего земнаго, вся эта отрицательная мораль вылилась въ миніатюрахъ, украсившихъ популярнѣйшую въ это время бѣдствій книгу Іова. Мы знаемъ шесть большихъ иллюстрированныхъ кодексовъ, — всѣ относящіеся къ XIII и XIV вѣкамъ, — а сколько ихъ еще находится въ монастырскихъ библіотекахъ Востока! Эти миніатюры такъ грубы, что рѣдко возбуждали хищность разныхъ любителей къ тому или другому ихъ способу пріобрѣтенія; кодексы мало разнообразны и разрисованы на скорую руку; это своего рода лубочныя издѣлія Востока, изготовлявшіяся во множествѣ на потребу благочестиваго люда.

Одинъ изъ лучшихъ и, слѣдовательно, болѣе раннихъ (XIII в.) кодексовъ книги Іова принадлежитъ Париж. библ. — Толкованія (Catena) за № 134; но только двѣ выходныя миніатюры сдѣ- Кн. Іова Пар. библ. № 134.
ланы гуашными красками, остальныя водяными; вездѣ преобладаетъ цурикъ, особенно въ одеждахъ; точно также развѣ въ двухъ, трехъ миніатюрахъ можно найти какую либо художественную композицію. Типы отличаются приземистою фигурою, большою неуклюжею головою, самыми грубыми формами, а одежда только обозначена краскою и вполнѣ чужда драпировки. Изъ знакомыхъ намъ композицій встрѣчаемъ въ выходѣ книги вновь «Ветхаго деньми», изображенія дня и ночи въ миндалевидномъ ореолѣ, окруженныя знаками зодіака и звѣздами и поднявшія небесный пологъ надъ головою; любимыя сцены бѣдствій Іова исполнены въ самой дѣтской манерѣ. Въ Ватик. библ. за № 1231, въ Код. Іова Ват. библ. № 1231.
четв., со славою Саваоѳа, возсѣдящаго на Херувимахъ и т. д., въ ореолѣ съ тремя золотыми поясами; самъ Богъ огненнаго цвѣ-

та. Любопытно, что дьяволъ является здѣсь также въ миндалевидномъ ореолѣ — но черномъ, и всегда изображается сѣдымъ. Послѣдняя часть книги, отчасти независимо отъ текста, наполнена самыми разнообразными, причудливо-фантастическими чудищами: треглавые драконы, кентавръ крылатый съ львинымъ тѣломъ (скименъ); изображены здѣсь и бегемотъ, и левіаѳанъ, и онагръ; двѣ сирены съ киѳарами, змѣя, питающая грудью человѣка (гл. 20), и жена ѣдущая на львѣ, изъ головы ея дерево, она подпоясана голубымъ и одѣта въ красное, а въ рукахъ держитъ вѣтви — это земля. Припись называетъ писца Іоанна іерея въ Тарситѣ (?) на Кипрѣ при великомъ Дукѣ (Аѳинъ) Львѣ Никеритѣ.

Код. кн. Іова Ват. б. № 751.

Еще разнообразнѣе буквенная иллюстрація образныхъ изреченій книги въ другомъ Ватик. кодексѣ за № 751 XV вѣка, гдѣ искусная рука скопировала грубый оригиналъ и представила чудищъ въ натуральномъ видѣ; кромѣ обычныхъ фигуръ земли, моря на чудищѣ, держащаго корабль, змѣи съ человѣческимъ туловищемъ и головою во фригійской шапкѣ—образа судьбы, всевозможныя изображенія ужасовъ тартара.

Толкованія на кн. Іова Пар. б. №135.

Ркп. кн. Іова Ивер. Аѳон. м-ря № 73.

Несомнѣнно, писана на Востокѣ, можетъ быть, въ Палестинѣ, рукопись Толкованій Олимпіодора на Іова 1368 года въ Пар. Библ. въ л. за № 135, со множествомъ самыхъ грубыхъ миніатюръ; по костюмамъ, фландрскимъ шапкамъ, сапогами съ острыми носками и пр., происходитъ не изъ собственной Византіи. Рукопись Иверскаго монастыря на Аѳонѣ № 73 XIII вѣка, въ 12-ю д., съ небольшими виньетками въ текстѣ, замѣчательна сохраненіемъ по мѣстамъ античныхъ деталей, но большая часть миніатюръ, не подражающихъ раннему оригиналу, также въ видѣ дѣтской мазни. Дьяволъ изображенъ, какъ античный титанъ, въ видѣ дракона отъ пояса [1]). Эти же иллюстраціи перешли и въ

[1]) Ст. проф. Буслаева въ Моск. Вѣд. за 1862 г. № 113.

[2]) Морали на книгу Іова на лат. яз. въ Пар. Нац. библ. Sorbonne 167, нынѣ 18,675, XIII вѣка копируютъ также греческій образецъ.

другія столь популярныя духовныя сочиненія, какъ Апокалипсисъ и пр. [1]).

Близки по содержанію къ книгѣ Іова миніатюры, украшающія Париж. кодексъ Житія Варлаама и Іоасафа Царевича, XIV в, за № 1128, со множествомъ виньетокъ. По стилю и техникѣ эта рукопись значительно выше предъидущихъ; несмотря на толстые очерки перомъ и темныя краски тѣла, желтый лакъ, покрывающій небрежно рисунки, предпочтеніе красной и зеленой краски, мѣдяно-красный цвѣтъ золота и другіе недостатки, еще держится византійскій стиль и миніатюрный жанръ. Сцены монашеской жизни, благочестивыхъ богоугодныхъ занятій, гоненія и преслѣдованія наполняютъ первую часть житія Варлаама. Въ жизни Іоасафа множество любопытныхъ бытовыхъ подробностей: астрологи въ чалмахъ и персидскихъ шапкахъ, составляющіе гороскопъ Царевича; торжественный поѣздъ Іоасафа, прокаженные, представленные со всѣмъ знаніемъ Востока. «Ветхій деньми» или Слава Господня съ Арх. Михаиломъ позади уготованнаго престола—образомъ Премудрости (Св. София [1]))—представляетъ выходную миніатюру къ изложенію Священной Исторіи В. и Н. Завѣта. Вновь поучительныя сцены монашеской жизни въ горахъ и пещерахъ, притчи евангельскія, повѣсть о единорогѣ, преслѣдующемъ человѣка, и двухъ мышахъ — въ миніатюрахъ, сходныхъ съ изображеніемъ Лицевой Псалтыри. Многочисленныя сцены бесѣдованія, сфабрикованныя по одному образцу, гоненія, искушенія отъ дьявола, изображаемаго въ позднѣйшемъ уродливомъ видѣ и тому подобные поучительные сюжеты чрезвычайно бѣднаго склада и узкаго кругозора. Нѣтъ здѣсь ни символовъ, надъ которыми можно бы было задуматься, ни изящнаго рисунка и блестящихъ красокъ, которыми залюбоваться: все скудно, мрачно, все показываетъ ту убогость воображенія и мысли, которая, казалось тогда, и состав-

Житіе Варл. и Іоас. Цар. б. № 1128.

---

[1]) См. изслѣдованіе г. Филимонова въ Вѣстникѣ Общ. древнерус. иск. за 1874, кн. 1 — 3.

ляетъ истинное достоинство спасающагося отшельника. Глазъ міряпина не развлекается здѣсь даже цвѣточками и травками, которыя покрываютъ почву прекрасной матери пустыни въ аскетическихъ миніатюрахъ XII и XIII вѣка; грубый натурализмъ монаха-каллиграфа удовлетворялся всѣмъ неизящнымъ, безобразнымъ, онъ не искалъ и бѣгалъ красоты. И эта есть главнѣйшая черта отличія этого старческаго отчужденія, свойственнаго умирающему искусству, отъ того живительнаго, свѣжаго реализма, которымъ начинается дѣятельность искусства нарождающагося.

Жизнь Алекс. Макед. ркп. Канцел. греч. ц. Св. Георгія въ Венец.

Въ библіотекѣ канцеляріи греческой церкви (S. Giorgio dei Greci) въ Венеціи мы встрѣтили также подобную иллюстрированную рукопись Жизни Александра Македонскаго [1]) XIV в. въ л., харатейную, со множествомъ иллюстрацій, къ которымъ текстъ служитъ не болѣе, какъ этикетами и поясненіями. Общій характеръ этихъ малеваній, бьющихъ въ глаза повсемѣстнымъ цурикомъ, поражающихъ уродствомъ композицій, безхарактерностью одного типа, круглолицаго, съ русою бородкой и локонами, и дѣтскимъ ландшафтомъ зеленыхъ горъ, безъ растительности, — почти не отличается отъ нашихъ раскрашенныхъ лубочныхъ картинъ. Но и эти рисунка походовъ имѣютъ для насъ интересъ въ томъ, что цѣликомъ перешли къ намъ и черезъ посредство «Александрій», появлявшихся съ XVII вѣка, наполнили разными дивовищами бѣдный этнографическій и художественный обиходъ русскаго народа [2]); здѣсь есть волкодлакя, кинокефалы, сирены, кентавры, амазонки и пр. По спеціальной привязанности къ изображенію битвъ, хотя въ самомъ дѣтскомъ рисункѣ, сходятся съ этими рукописями иллюстрированныя хроники, изъ которыхъ болѣе всего подходитъ извѣстная Болгарская, писанная около 1350 г. въ Ват. библ, Слав. 2 (прежде 1-й нумеръ). Начальныя миніа-

---

[1]) Сочиненіе Псевдо-Каллисѳена, описано и издано въ текстѣ съ другаго кодекса Париж. Берже де Ксиврей въ Notices et extraits des manuscr. de la Bibl. Nat. vol. XIII, p. 162 слѣд.

[2]) См. рисунки и перечень этихъ дивовищъ изъ рукописи г. Забѣлина въ ст. проф. Буслаева «Литература рус. иконоп. подлинниковъ» въ Историч. Очеркахъ т. 2. стр. 370 слѣд.

тюры изъ Ветхаго Завѣта вспоминаютъ византійскій образецъ; есть любопытные апокрифы; Марія Магдалина передъ Тиверіемъ и миніатюра, изображающая «крещеніе Русомъ»[1]): изъ научныхъ сочиненій выступаетъ Динамеросъ великій или собраніе рецептовъ Николая Мирепса въ Пар. Нац. Библ. за № 2243[2]), съ краснożелтыми заставками въ видѣ рѣзныхъ арокъ, напоминающихъ русскую рѣзьбу XVI вѣка и нѣсколькими виньетками, изображающими зодіакъ, Геліоса и Селену съ простертыми руками, Благовѣщеніе и большую миніатюру, изображающую Славу Христа между Предтечею и Богородицею съ предстояніемъ Архангеловъ, а внизу больнаго (οἰκτρός) со стклянкою, хромаго, разслабленнаго и лѣкаря около аптечнаго шкапа—т. е. изображеніе аптеки[3]). Подобное же сочиненіе: *Кинегетика* Оппіана въ Пар. Биб. за № 2736 относится уже къ XV вѣку и написана, вѣроятно, не въ Константинополѣ, а въ Италіи подъ явными вліяніями возрожденія классическихъ знаній, ибо среди различныхъ миѳологическихъ сценъ (битва Амика и Полидевка, Персей, убивающій Горгону, Аталанта, Гарпіи въ гостяхъ у Финея, Сирены, Сатиры и пр.) видимъ даже изображеніе Антіохіи на Оронтѣ, Діониса съ пантерою, исторію Аѳаманта и Нефелы, Медеи и пр., т. е. такого рода сцены, которыя могли интересовать лишь новыхъ гуманистовъ. Выходная миніатюра—Оппіанъ передъ Антониномъ—какъ будто взята изъ Амврозіанской[4]) Иліады. Наконецъ, заканчивая краткое изложеніе этой повѣсти паденія и бѣдствій искусства въ послѣдніе дни существованія Имперіи, мы находимъ послѣ завоеванія Цареграда любопытную иллюстрацію извѣстныхъ Пророчествъ Имп. Льва Мудраго, которыхъ списки, быть можетъ

Динамеросъ Пар. б. № 2243

Кинегетика Пар. библ. № 2736.

---

[1]) Образцы миніатюръ въ изданіи Даженкура, peinture, pl. 63.

[2]) Рукопись упомянута Унгеромъ, но ошибочно отнесена къ Ват. библ., см. E. u. Gruber, Th. 85, p. 29.

[3]) Любопытно, что Ваагенъ въ указан. описаніи рукописей, стр. 231 принялъ эту миніатюру за изображеніе Страстнаго Суда.

[4]) Рис. въ соч. Silvestre, Paléographie universelle. Другая же рукоп. Кинегетики писана въ Парижѣ, см. Notice et extraits des mss. de la Bibl. Nat., vol. V, p. 630 sq. № 2737.

и теперь еще ходятъ въ Греціи. Изъ нихъ мы встрѣтили два списка, одинъ даже съ хорошими венеціанскими миніатюрами, въ библ. Св. Марка въ Венеціи кл. VII, код. 3 и въ Націон. Библ. Палермо 1, Е. 8; всѣ они иллюстрированы крупными миніатюрами поздне-византійскаго типа, изображающими пророческихъ животныхъ: единорога—султанъ Мехметъ, медвѣдицу—Семенъ и пр.; далѣе слѣдуютъ иллюстраціи содержанія стиховъ и самыхъ предметовъ: вѣнчаніе Императора, Сулеймана въ византійскомъ орнатѣ, смертнаго передъ гробомъ въ умиленной позѣ, а на гробу сидитъ юноша препоясанный (можетъ быть, самая смерть по переводу Космы Инд.), вѣроятно, наглядное изображеніе того, какъ нагимъ отыдетъ человѣкъ въ жизнь вѣчную» и т. п. Художественнаго или даже общедуховнаго значенія эти миніатюры не имѣютъ никакого и только формальнымъ образомъ заканчиваютъ исторію византійскихъ миніатюръ, которая по существу своему окончилась гораздо ранѣе.

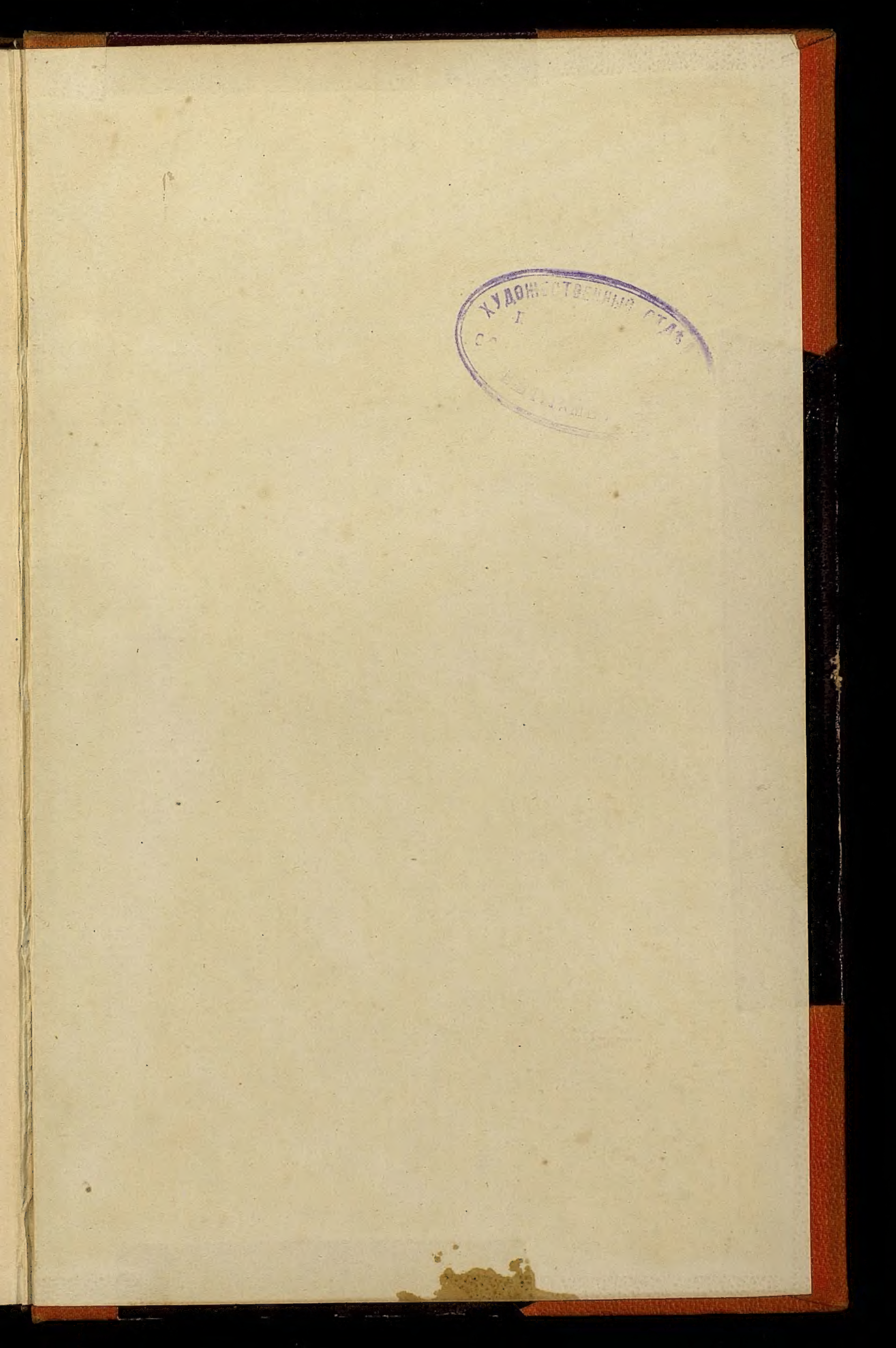
Пророчества Льва Мудраго Марціана Cl. VII. 3. Палерм. Нац. б. I, Е. 8.

# ДОПОЛНЕНІЯ.

Къ стр. 65-й. Непонятный сюжетъ торжественной встрѣчи неизвѣстною группою Христа Младенца, въ сопровожденіи Богородицы, Іосифа и 3 ангеловъ, доселѣ истолковываемый, какъ изображеніе 12-ти лѣтняго Христа въ храмѣ среди учителей, находитъ себѣ объясненіе въ одномъ мѣстѣ древняго апокрифическаго Евангелія о дѣтствѣ Спасителя и пребываніи его въ Египтѣ, изданнаго Thilo, Codex apocryphus Novi Testamenti, t. primus, Lipsiae 1832, 339 — 400. Это мѣсто послѣдней главы 24-й, стр. 400, описываетъ, какъ слухъ о паденіи идоловъ дошелъ до Афродизія, дука города Сотины (гл. 22, 23), гдѣ это паденіе произошло, и онъ явился въ храмъ и привѣтствовалъ Младенца и призналъ его Богомъ: Tunc Afrodisio duci illius civitatis cum nuntiatum fuisset, cum universo *exercitu* suo venit ad templum et cum omnibus *comitibus* suis... Ille ingressus templum et videns omnia idola in faciem suam in terra jacere, accessit ad Mariam et adoravit infantem, quem ipsa in sinu suo portabat. Et cum adorasset eum, allocutus est universum exercitum suum et amicos suos dicens: Nisi hic deus esset, dii nostri coram eo in facies suas minime cecidissent, neque in ejus conspectu prostrati jacerent: dominum suum esse taciti protestantur. Понятенъ, затѣмъ, и интересъ эпохи, еще боровшейся съ язычествомъ, къ этому сюжету, и то обстоятельство, что Христосъ изображенъ здѣсь уже ребенкомъ: извѣстно, что апокрифы описываютъ множество чудесъ, имъ совершенныхъ въ Египтѣ, при которыхъ ребенокъ часто говоритъ; между тѣмъ на этой же аркѣ Христосъ изображенъ взрослымъ ребенкомъ въ сценѣ Благовѣщенія. Что наша сцена изображаетъ встрѣчу на дорогѣ, что налѣво, за группою въ сторонѣ представленъ городъ Египетъ съ падающими идолами и пр., остается яснымъ само по себѣ, но для окончательнаго утвержденія требуетъ изданія мозаики въ рисункѣ.

## ИКОНОГРАФИЧЕСКІЙ УКАЗАТЕЛЬ.

---


ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДѢЛЪ

